عبد الكريم المقداد

تضاريس المتعة

بحث في تقنيات القصة القصيرة



المبدأ

عبد الكريم المقداد

تضاريس المتعة

بحث في تقنيات القصة القصيرة

٢٠١٤

تضاريس المتعة

بحث في تقنيات القصة القصيرة

عبد الكريم المقداد

الطبعة الأولى
الكويت ٢٠١٤
لوحة الغلاف إهداء الفنان / موفق فرزات
تصميم الغلاف و إخراج و تنفيذ / مينا رؤوف

المبدأ
للنشر و التوزيع و الإنتاج الفني

الكويت - العقيلة - مجمع طيبة مول- قسيمة ٨٨ الدور ٢ مكتب ٤
ص.ب ١٦٧ الفنطاس - الرمز البريدي ٥١٠٠٢ الكويت
تليفون :٢٣٨٣٩٨٦٠ - فاكس : ٢٣٨٣٩٨٦١
البريد الالكتروني : info@almabda.com
الموقع الالكتروني : almabda.com

رقم الإيداع :252 / 2014

ردمك : 978-99966-67-17-6

إهداء

صطيف

لن أنسى ما حييت ذلك الطفل الجاثي أمام جثة أخيه الأصغر، الذي أودى به القصف، حاثّا إياه ليقوم من موته:

- صطيف .. صطيييييف ... قم يا صطيف!!

استهلال

اختلف النقاد، ومازالوا، في وضع تعريف جامع مانع للقصة القصيرة يقيها تنطعات الوارشين من هواة كتابة الخواطر والمواعظ، وتدبيج الحكايا بأنواعها المختلفة. ولعله كان لهذا الاختلاف جانب إيجابي تمثل في عدم تقييد القصة القصيرة بضوابط صارمة تمنع عنها محاولات التحديث، ما أشرع آفاقها أمام موجات التطوير التي ما فتئت تفتح لها مسارب إبداعية جمالية جديدة اضطلع بها عدد من المبدعين الذين خبروا أسرار القصة القصيرة، فراحوا يعملون على تحديثها.

وأمام ذلك انهارت معظم التعاريف التي توهمت الإحاطة بهيكلية وروحية القصة القصيرة، إذ تمت الإطاحة ببعض ما كان قارّا من عناصرها، كما تم تناول بعضا آخر منها بمفاهيم أكثر إبداعا وجمالية، إضافة إلى تجريب عناصر لم تكن القصة القصيرة تتعاطى معها. لكن، وفي خضم هذه الموجة من التجريب والانزياح راحت المطابع تقذفنا بكتابات لا طعم لها تدبّج تحت لافتة (قصص قصيرة)، فما الحل ؟

الأكثر اختلافا بين النقاد مصطلح (القصة) نفسه، الذي أخذناه عن الغرب دون أن نلتفت إلى أن مفهوم القصة في تراثنا يختلف كليا عن مفهومها في الغرب، فقد ربط التراث والقرآن الكريم والقواميس القصة بالإخبار ونقل الأنباء، سواء كان ذلك قبل الإسلام أو بعده، فقد كان قدامى العرب يقصّون قبل الإسلام أخبار الأمم الأخرى بقصد الوعظ أو التسلية، وحين ظهر الإسلام ألزم القصاصين برواية الأخبار التي تقوّي الرسالة الدينية وتحث عليها، شرط أن تكون صادقة لا تخييل فيها،

في حين منع رواية الأخبار التي لا تتماشى مع تعاليم الدين الإسلامي وهو ما أدى إلى الاحتفاء بتميم الـداري وإقصاء النضر بن الحارث.

وقد كرّس القرآن الكريم مفهوم القصة في الإخبار والحكي (من الحكاية) بعيدا عن التخييل، حيث يقول تعالى في سورة يوسف- الآية١١١: (لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب)، وفي سورة الأعراف - ١٠٢: (تلك القرى نقص عليك من أنبائها)، وفي السورة ذاتها - ١٧٦: (فاقصص القصص لعلهم يتفكرون).

ولو التفتنا إلى القواميس لوجدناها تقرن القصة بالخبر، ففي لسان العرب (القصة: الخبر وهو القصص. وقص عليّ خبره يقصه قصا وقصصا: أورده.... وقيل القاص يقص القصص لإتباعه خبرا بعد خبر وسوقه الكلام سوقا).

إذن، مفهوم القصة في تراثنا الأدبي ظل يدور في حلقة الإخبار والحكايا، في حين أن القصة كمصطلح ومفهوم غربيين تحيل على عمل فني جمالي لا ينشغل بالإخبار، ولا يلتفت إلى الحكاية إلا بوصفها عنصرا من العناصر العديدة التي تقوم عليها بنيته الفنية. وهذا ما يعيدنا إلى المتاهة التي أوقعتنا فيها الترجمة بمطابقتها بين مفهومي القصة عند الغرب والقصة عندنا، فراح كثيرون منا يجاهدون في سبيل إثبات وجود القصة بمفهومها الحالي في تراثنا وأننا لم نستوردها من الغرب، وكأن في قضية أخذها عن الغرب انتقاصا من شأن العرب، على الرغم من إدراكنا خصوصية السياقات الثقافية بين الطرفين، ومعرفتنا أن الغرب أخذ عنا الكثير من العلوم دون أن يدعي أنها كانت موجودة عنده قبل ذلك.

إن الارتكان إلى اللاوعي الجمعي أوقع الكثيرين في مطبّات قاتلة منها التوهّم بأن القصة القصيرة مجرد حكاية تُكتب دون الالتزام بما يجعل منها نصا فنيا جماليا لا تشغل الحكاية فيه إلا عنصرا من جملة

عناصرها. وقد أفضى الشغف بالحكي إلى بروز الترهّلات السردية بشكل منفر عَصف بتقنيات التكثيف، والتركيز، وأودى بالفجوات الدلالية، كما عصف بفضائل التقنيات الفنية للزمن - تقنيتا الحذف والتلخيص على وجه الخصوص - التي تنظر إلى القارئ كشريك في الإبداع لا مجرد مستهلك له، ناهيك عن آثارها الجمالية في تسليس السرد وترشيقه وتخليصه من الشحوم الضارة.

كما أن الارتكان إلى اللاوعي الجمعي في جزئية (الإسناد) التراثية، التي رسّخها الإسلام بغية الحرص على صحة الخبر المنقول (عن فلان عن فلان عن فلان..)، قادت إلى إشكالية أخرى تغلغلت في لاوعي الكثيرين من القراء، وهي الصراع بين الحقيقي والمتخيل، ما أدى إلى بروز معضلة الخلط بين الكاتب والسارد، أو بين الكاتب وشخصيات عمله السردي، ومحاسبة الكاتب، بالتالي، على ما يرتكبه السارد أو تلك الشخصيات. وبناء على ذلك ارتسمت صور معينة للكتّاب في أذهان قسم من القراء، بل وصل الأمر إلى حد جرّ عدد منهم إلى المحاكم بتهم ارتكابهم جرائم نفذتها شخصياتهم الورقية !

وعند الانتقال إلى الأركان والتقنيات التقليدية المؤسسة للقصة القصيرة نصطدم حين التطبيق بأن الحكاية لم تعد الحكاية بمفهومها المتعارف عليه، والحبكة صارت أبعد ما تكون عن الحبكة «الموباسانية»، واللغة باتت تلمّح ولا تصرّح، والوحدة توسّلت مفهوما مغايرا، والمكان والزمان اتخذا شكلا مغايرا لما تم الركون إليه سابقا، ناهيك عن إشكاليات الطول والقصر، وتداخل الأنواع، والعلاقة وعدمها مع التراث السردي العربي.

وقد قادنا ذلك إلى الولوج إلى معمعة القصة القصيرة جدا، وعلاقتها بالقصة القصيرة، وقضية تقييد الشريط اللغوي بطول معيّن، وما يميز لغتها عن لغة أختها القصيرة، والفرق بين تقنيتي التكثيف في كل منهما، ومميزات تقنيات التوتر والتأزيم والحذف والاختزال بينهما، والحدود الفارقة بين هذين الجنسين الأدبيين، بعد أن صرنا نقرأ نصوصا قصصية قصيرة جدا تختلف فيما بينها في الشكل والخصائص والبناء، فيما تعددت مرات وقوفنا على نصوص منها أشبه ما تكون بالنكتة، أو الخاطرة!

وإذ سلطت الضوء على الهِنات في عدد من نصوص القصة القصبرة إنما أردت التحريض على تجاوزها قصد الوصول إلى نص قصصي محكم السبك، رشيق الخطا، نَضِر وشفيف يأسر القلب والعقل ويجلب المتعة لهما معا. وفي سبيل ذلك فقد دعوتُ، أيضا، إلى الالتفات إلى العتبات النصية، أو النصوص الموازية بغية استثمارها للخروج بنص أكثر جمالا وجاذبية، وقد ركّزت على عتبتي (العنوان) و (البداية) لأنهما جزءان أساسيان من النص لا يمكن الاستغناء عنهما، عكس العتبات الأخرى الخارجية كالإهداء والمقدمة وكلمة الناشر وما شابه.

ولما كان الأدعى محاورة كل جديد في سبيل استخلاص ما (قد) يفيد في خضم الاشتغال على النص القصصي، جربت تطبيق ما سمي بـ (النقد الثقافي)، الذي ظهر في أواخر القرن الماضي، على عدد من القصص القصيرة، وقد خَلصتُ إلى نتائج صادمة تفضي إلى لا مشروعية هذه النظرية النقدية في مقاربة الأدب، كونها تتعامل مع النص الأدبي بطريقة بوليسية، ولا تراه إلا من منظور أيديولوجي بعيدا عن الفنّيات التي جعلت من هذا النص نصا أدبيا. إنها ببساطة تزيح (أدبية) النص وتنظر إليه نظرة مسبّقة القصد. بمعنى، إنها تهتم بعنصر واحد فقط من

عناصر النص وتهمل كل ما عداه!

رحلة بحثية في تقنيات القصة القصيرة هي إذن، أقدمها في هذا الكتاب سعيا لتفعيل جمالية النص القصصي، والنأي به عن كل ما قد يفسد متعته. وقد حرصت على تقديم أمثلة على معظم ما ذهبت إليه لإيضاح آرائي، التي لا أدّعي أنها محصّنة ضد اللوم أو التعديل.

ماهية القصة القصيرة

مازالت القصة القصيرة، وحتى يومنا هذا، تعاني من معضلة عدم التحديد أو التأطير، بعد أن تخطّت كل التعريفات واخترقت كل المواضعات التي سيّجتها، ولعل في ذلك دليلا على حيويتها وقدرتها على النمو والتطور، ومؤشرا على قصور النظرية النقدية في احتواء مشاغباتها التطويرية وسيرورتها الفنية المتنامية، لكن ما يجب إدراكه أن هذا لا يعني على الإطلاق أنها فن منفلت، بل.. وعلى العكس من ذلك، فن شديد الحساسية والدقة .

لقد ساهمت التحديدات النقدية الاعتباطية، إلى حد كبير، في تسطيح مفهوم القصة القصيرة، والقعود به بعيدا عن الكثير من النصوص القصصية المتقنة لكونها خرجت، أو ابتعدت عن مثل تلك التحديدات، فغدا المفهوم رجراجا يمنع القصة القصيرة من التطور أحيانا، ومترهّلا يبتعد بها عن دقتها، ويشرع أبوابها لكل من هب ودب من عديمي الدراية والموهبة في أحايين كثيرة.

لكن، ما القصة القصيرة، وماذا يعني أن تكون القصة قصيرة، ولماذا لا يكون لدينا رواية طويلة وأخرى قصيرة، خصوصا وان من الروايات ما ظهر في أجزاء عديدة، ومنها ما اكتفى بصفحات من الحجم الصغير لم تبلغ المائة.. هل تكمن المسألة في الطول والقصر فقط، أي مسألة شكلية ليس إلا ؟

حين ندقق في الأمر نلاحظ أن هناك اعتباطية في إطلاق المصطلحات، وإلا فلماذا نسمي الرواية القصيرة بالرواية، والرواية الطويلة، وذات

الأجزاء منها أيضا، بالرواية كذلك، ولا نسمي القصة الطويلة، أو القصيرة، أو القصيرة جدا بالقصة فقط ؟ ولماذا إذا صغرت القصة نسميها بالقصة القصيرة، وبالقصة القصيرة جدا إذا صغرت أكثر ؟

في الغرب حلّوا هذه الإشكالية وأطلقوا تسميات تختص بكل صنف سردي، فبات لديهم: (Novel. Novelette. Short Story. Romance. Tale. Picaresque. story. Fable...الخ) . ولكن، (هل هناك فن نسميه القصة القصيرة، أم أن هناك فنا نسميه القص، أي هل هناك فقط قص قد يقصر شريطه اللغوي وقد يطول : أي قد يجتزئ القص الحدث فتتراجع مساحته إلى حدود زمن لحظوي، وقد لا يجتزئ القص الحدث، فيرى إليه عند ذاك، في حدود بعيدة تكبر فيها مساحة عالم هذا القص ويتسع بالتالي فضاء زمنه؟) [١].

لست أسعى إلى الإربـاك، ولن أخوض في جدل التسميات، وما يهمني هنا الوقوف على طبيعة القصة القصيرة وما يميزها عن الرواية. وبودي أن أطلق عليها اسما آخر لاقتناعي بأن مسألة الطول والقصر ليست إلا نتيجة لهذا النص لا هدفا له، لكن مخافتي من أن أزيد في الإرباك سالف الذكر جعلني أحجم عن ذلك.

فعلى الرغم من أن الرواية والقصة القصيرة تستخدمان العناصر ذاتها والآليات الفنية نفسها إلا أنهما تختلفان في تسخير هذه الآليات وتلك العناصر، بل إن القصة القصيرة مازالت تتأبى على التعريف، إذ يأخذ بعضها بعضا من العناصر التقليدية ويهمل الأخرى. كما أنها لم تعد تقنع بالشكل الموباساني نسبة لموباسان (Guy de Maupassant) التقليدي: تمهيد - عقدة - خاتمة.

بمعنى انه لم تعد هناك عناصر قارّة تُشترط لإتمام بناء نص القصة

القصيرة، لا الحبكة، ولا الشريط اللغوي المقيّد بطول معيّن، ولا زمن محدد، ولا المكان بمفهومه المتعارف عليه، ولا اللغة النفعية أحادية الدلالة..الخ. فقد (أصبح من الممكن الآن للغة، بذاتها، أن تكون حدثا، أن تشكل دراما كاملة، ومن الممكن للوصف فقط، دون حكاية - حدوتة- أن يقوم مقام الحدث، أن تكون له فعالية الحدث، وتشويقه أيضا، وتطوره الدرامي) [٢].

الزمن:

على صعيد الزمن نجد القصة القصيرة تلعب أحيانا على زمن حكائي ممتد، تكثفه عن طريق تقنيتي الحذف (Ellipsis) والتلخيص (Summary) للوصول إلى مرادها، كقصة محمد كامل الخطيب (قصة طويلة.. طويلة) من مجموعة (بلاد كالزيتون) حيث يلتهم النص زمنا حكائيا يعادل سنتين: (كل صباح كنت أراهما، أراه هو آتيا عبر الباب الخارجي للحديقة العامة بعد أن يركن دراجته، ثم يدخل الحديقة متجها الى المقعد الذي يجلسان عليه يوميا، وينتظرها، وبعد حوالي خمس دقائق، أو عشر على الأكثر، كانت تأتي هي ضاحكة، وتقعد بجانبه ... منذ عامين وأنا أعيش هذا اللقاء اليومي، آتي في السابعة وحيدا الى هذه الحديقة، وهو يأتي في السابعة والربع، بعده تأتي هي مستبشرة تتكلم وتضحك... ذات صباح، ومنذ حوالي الشهر تقريبا، رأيتها تمر في الساعة السابعة وعشر دقائق، فوجئت بها تدخل صامتة، وغير ضاحكة من باب الحديقة الشرقي، الباب الذي تدخل منه كل صباح، وتخرج عابرة الحديقة من الباب الغربي، الباب الذي تخرج منه دائما، ودون أن تلقي مجرد نظرة على مقعدهما...)[٣].

وتطاول زمن الحكاية في قصة مروان المصري (المليان يكسب) من مجموعته (ما حدث لعبد الله) إلى نحو أسبوع، رصد السارد خلاله تحول الحلاّق إلى العمل مع شلة (الكستبان)، حيث النصب والاحتيال والكسب السريع الوفير. وقد احتال الكاتب على زمن الحكاية بالحذف والتلخيص: (كانت حصيلة اليوم الأول كبيرة، إلى حد لم يمكنني تصديقه في البداية)، (في ذلك الصباح الدافئ المتأخر، من أصابيح الصيف الدمشقية، انطلق نداء "المزيّح" من خلف السيبة)، (في القسم الأول من ذاك النهار، ضربنا جيوب شاب غريب، وراتب موظف، وأسبوعية عامل...)، (بعد انتهاء عمل الخميس الذي كان يوما مدهشا، تجمع لدي وحدي، من النقود، ما يعادل عاما كاملا من عملي في دكان الحلاقة)[٤].

وعلى العكس من ذلك نرى أن القصة القصيرة تعتمد في بعض الأحيان زمنا حكائيا لا يتجاوز زمن تدخين سيجارة، بينما يتطاول زمنها الخطابي ليمتد إلى زمن يمكّن القارئ من تدخين سيجارتين حتى ينتهي من قراءة القصة، ومع ذلك تبقى القصة متينة ومشدودة وشيّقة وأبعد ما تكون عن الترهّل.

ومثال ذلك قصة (حالة تلبّس) من مجموعة (لغة الآي آي) ليوسف ادريس حيث تدور القصة حول عميد كلية يرى من خلال نافذة حجرته طالبة تدخن في الفناء الخلفي، فيراقبها منذ إشعالها السيجارة وحتى انتهائها منها. هذا هو زمن الحكاية، أما زمن الخطاب فيمتد ليصف حال الطالبة وعلائم استمتاعها بالسيجارة، وليعكس دخائل وأفكار العميد مع كل حركة من حركاتها:

(ورفعت الفتاة يدها إلى فمها مرة أخرى، ولكنها انتظرت قليلا بفم السيجارة قريبا من فمها، ثم بدا وكأن الوقت قد حان.. وهكذا ببطء

لا تلكؤ فيه أسبلت جفنيها حتى كادتا تغلقان تماما، ثم ضمت شفتيها حتى ضاقت الفتحة بينهما وتكرمش غشاؤهما، ومن الفتحة الضيقة أدخلت فم السيجارة وجذبت نفسا، لا لم يكن جذبا، كان امتصاصا، ليس امتصاص دخان لكأنه رشف أعظم سعادات البشر. رشفه ببطء وباستعذاب وبملايين الأفواه! كل خلية من خلاياها بدت وكأنما أصبح لها فم تجذب به وترتشف، ويتموج جسدها كله تموجا غير منظور وعلى دفعات وكأنه عطشان يجرع أعذب الماء، ويريد أن يستمتع بكل قطرة من قطراته...)[٥].

أما عميد الكلية فيحترق غيضا: (قطعا لابد من فصلها! في منتصف السيجارة تماما والجريمة.. سيدق الجرس ويهمس إلى الساعي، ويذهب الرجل ويطبق عليها، وساعتها سيعرف اسمها ويفصلها. ذلك كان قراره، ولكن ما ضايقه في الحقيقة أنه بدا وكأنه قرار شخص آخر، بعيدا عنه جدا ذلك البعد الذي أصبح بين عقله وإرادته. إرادة لا يدري لم هي رخوة لا تستطيع أن تنفذ أمرا وكأنما هي واقعة تحت تأثير مخدر سخيف ملعون لا يعرف كنهه، إرادة لم تعد تستطيع أن تفعل إلا أن تنتظر وتستمر تنتظر) ص٨.

لكن، هل يختلف هذا الزمن في القصة القصيرة عنه في الرواية؟ الحقيقة أنه في الوقت الذي تتعامل فيه الكثير من الروايات مع أزمنة حكائية تقاس بالعقود، نجد روايات كثيرة أخرى تتعامل مع أزمنة حكائية تقاس بالساعات. فالزمن الحكائي في رواية (حسيبة) لخيري الذهبي يتطاول ليغطي نحو أربعة عقود، اذ يبدأ مع دخول المستعمر الفرنسي الى سوريا ويتواصل ليغطي مرحلة الاستقلال والانقلابات التي تلته، وكذلك حرب فلسطين وخيباتها. هذا في الوقت الذي تدور فيه بعض الروايات في

فلك زمني لا يتجاوز اليوم الواحد، كرواية وليد الرجيب (موستيك) التي تدور أحداثها في ثلاث ساعات، من الساعة التاسعة صباحا وحتى الساعة الثانية عشرة ظهرا، وكذلك رواية إسماعيل فهد إسماعيل (بعيدا إلى هنا)، والتي لا يتعدى زمن الحكاية فيها الأربع والعشرين ساعة. ولنتذكر أن رواية (عوليس) لجيمس جويس، والتي ناهزت الثمانمائة صفحة، دارت في فلك زمني لم يتجاوز اليوم الواحد من حياة شخصيتها الرئيسة (ليوبولد بلوم).

ما اتضح، إذن، يعارض ما أقره البعض بأن القصة القصيرة تلتزم زمنا قصيرا. وهذا ما يفتح المجال واسعا أمام ضرورة التمييز بين زمن الحكي (Diegesis time)، وزمن القص/الخطاب (Discourse time)، فقد يمتد زمن الحكاية في القصة القصيرة لسنين، لكن خطابها يحتال على ذلك حيث يعمد زمن القص بوسائله الفنية إلى التلميح إلى فترات حكائية طويلة بسطر أو جملة، بينما يوجز بعضها، ويحذف غير الصالح فنيا من فترات أخرى مشابهة، بحيث يحافظ على التيار الحكائي المعني مشعا، ليتضافر مع العناصر الفنية النصية الكفيلة بإيصال النص القصصي إلى بر الأمان.

وعلينا أن نتذكّر هنا أن طبيعة القصة القصيرة لا تهتم ببلورة الحكاية الكاملة للحدث وخلفياته، بقدر اهتمامها بالحدث المصفّى والمركّز دون النظر إلى تكامل الحكاية. إذن، فالعبرة في ما يتناوله الخطاب من الزمن الحكائي، فخطاب الرواية يتناول حياة كاملة، بأحداثها وشخصياتها وأطوارهم المختلفة، في حين يستلّ خطاب القصة القصيرة حدثا أو حدثين، متناغمين أو متنافرين، من هذه الحياة المتكاملة، ولكن بشكل مركّز، ودون أن يلقي بالا لكل أوصاف وأطوار الشخصيات.

المكان:

الحال ذاتها بالنسبة لعنصر المكان حيث بات من المعتاد أن يظهر في عدد من القصص القصيرة كفضاء هلامي فاقد للمرجعية والتفاصيل الطبوغرافية، وأبعد ما يكون عن خاصية التحديد، فالبيت والشارع والمكتب تظهر كفضاءات عامة لا يسندها ما يميزها عن مثيلاتها في فضاءات مختلفة كالمدينة والقرية والحارة الشعبية والحي الراقي. لقد تم إهمال المكان عمدا في هذا الضرب من القصص لانعدام وظيفته في بنائها.

هذا ما نلمسه في قصة (الظلان) لمروان المصري التي تتحدث عن رجل بظلين: (كان حريا بدهشتي أن تنمو الى سعادة، لأنني المخلوق الوحيد في العالم، الذي يحدث له مثل هذا، لولا أن أحد ظليّ بدأ يطول إذا ما قصر الآخر، ويتوجه للخلف إذا ما توجهت للأمام، ويحرك يسراه إذا حركت يميني. بينما يقلد الآخر حركاتي في سرعة وطاعة معدومتي المثيل!) [٦].

وتتابعت معاناة هذا الرجل مع ظليه حتى آخر القصة دون الإشارة الى أي مكان سوى الرصيف الذي صادف أنه كان يمشي فوقه: (رحت أخطو فوق الرصيف الخالي، خطوتين إلى الأمام، وأعود إلى الخلف نصف واحدة، محاولا معرفة مَن من الظلين يشاكس ومَن يمتثل) ص١١.

لم تذكر القصة أوصاف الرصيف، ولا أين يقع، لأن بناء القصة ما كان سيختلّ لو كان هذا الرصيف ترابيا أو معبّدا، أو كان في قرية، أو مدينة، أو في أي بلد كان.

هذا المكان الهلامي نصادفه، أيضا، في القصة (١٤) من مجموعة (تكسير ركب) لزكريا تامر، حيث تتحدث القصة عن حلم (حامد) بسقوط

السقف فوقه بينما كان نائما، ثم استعانته بجاره الذي فسّر له الحلم بسوء سلوك زوجته وضرورة مراقبتها. لكننا، لا نرى أي تحديد للبيت الذي يسكنه (حامد)، أو أية ميزة لهذا السقف، الذي يمكن أن يعلو أي غرفة، في فيلا أو شقة أو دار عربية أو..الخ [٧].

الحكاية:

أما على صعيد الحكاية فنرى القصة القصيرة تتناول في بعض الأحيان أكثر من واقعة حكائية، فمنها ما يرصد واقعتين منفصلتين يعمد الكاتب الى تجسيرهما بثيمة واحدة ليخلق من توازيهما عالمه القصصي المنشود، المرتكز على إضاءة المحرق الحكائي المراد، وتثويره في وعي المتلقي من خلال تفجير المفارقة (Irony)، التي تقوم على التقابل و التضاد، والتي قد تكون مفارقة حدث أو مفارقة شخصية أو مفارقة زمكانية، وهذا ما يخالف ما ذهب إليه البعض من أن القصة القصيرة تستخدم واقعة واحدة لا غير.

في قصة زكريا تامر (الزهرة) على سبيل المثال، لا يكتفي الكاتب بإيراد حدث نجاح يد الرجل، المدفون في البستان، بشق الأرض والإمساك بزهرة، توقا إلى الحياة والحب، الذي قُتل الرجل بسببه لحظة ضبطه متلبسا مع حبيبته في البستان، بل نراه يعضد هذا الحدث بحدث آخر ليغزل على وتر المفارقة.

فبينما كانت اليد تجاهد في سبيل التشبث بالزهرة (جاء في تلك اللحظة خمسة رجال وبرفقتهم امرأة وبنت لا يتجاوز عمرها العاشرة، وقعدوا على بساط بالقرب من اليد الخشنة النحيلة. قالت المرأة متصنعة التذمر: أنتم خمسة. ماذا سأفعل بكم؟ ستتعبونني كثيرا.

قال رجل: ماذا تقترحين؟

قالت المرأة: أن تساعدني بنتي.

قال الرجل: لكنها صغيرة.

فصاحت البنت بصوت رفيع حانق متحد: هيا جربني وستجد أني أفضل من أمي وستدفع لي أكثر مما ستدفع لها.

فارتعشت اليد الخشنة النحيلة، وأفلتت الزهرة، وانسحبت هاربة إلى ظلمة التراب)[٨].

الطول والقِصَر:

الأطرف أن هناك من ذهب إلى تحديد القصة القصيرة بثلاثة آلاف كلمة، وهناك من حددها بالسرد القصصي الذي يقل عن عشرة آلاف كلمة، ورأى بعضهم أن ما زاد على خمسين ألف كلمة فهو رواية، ومنهم من أنقصه الى عشرين ألف كلمة، في حين لفت البعض الى أن القصة القصيرة هي ما يمكن قراءته في جلسة واحدة، متناسيا أن الجلسة الواحدة قد تطول لساعات، ولا أدري بعد ذلك ماذا نسمي القصة القصيرة المكتملة ذات الألف أو الخمسمائة كلمة.

ولذلك فالقصة القصيرة - كجنس أدبي مستقل - ما زالت تفتقد إلى ضوابط محددة تعطيها تعريفا نهائيا مكتملا كونها منفتحة على مختلف الفنون كالسينما والمسرح والفن التشكيلي والشعر، حتى أن ادوار الخراط أسماها صراحة ب (القصة- القصيدة)، نظرا لاعتمادها على التكثيف والتركيز والإيجاز. في حين أطلق عليها آخرون اسم (القصة – اللوحة) لأنها التقطت مشهدا مفصليا، فعمدت إلى تثبيته، وإضاءته بقوة تأسر القارئ، وتدعوه للتمحيص في أبعاده.

هذا الضرب من القصص (القصة – اللوحة) نصادفه، على سبيل المثال، في النص رقم (٢٧) من مجموعة زكريا تامر (تكسير ركب)، حيث

يقتنص الكاتب مشهدا لرجل وزوجته في لحظة معينة، فيؤطر هذا المشهد، وينقله إلى القارئ كما هو، ثم ينسحب دون أي تدخل. أما المشهد فيظهر أن الزوج (بشير) حاول أن (يصيح مناديا زوجته، فكان صياحه حشرجات واهنة متقطعة انبعثت من فم متهدل الشفتين، وضاقت غرفته، ونفد هواؤها، فتهاوى على الأرض، وفي تلك اللحظة، دخلت الغرفة زوجته فبوغتت به مستلقيا على الأرض، وصاحت به مستنكرة: ما هذا الكسل؟ إذا كنت تريد الاستراحة فتمدد على السرير) [٩].

وعلى الرغم من أنها رأته ملقى على الأرض، ولم يبدر منه أي رد أو حركة، إلا أنها لم تحاول استطلاع حاله، بل راحت تمارس طقوسها : (خلعت ثوبها بحركة مفاجئة، ووقفت قبالة مرآة خزانة الثياب، وتفحصت جسدها بإعجاب وفرح، وقالت لبشير: انظر انظر كيف أن تماريني الرياضية التي تسخر منها جعلتني ذات خصر أجمل من خصور البنات الصغيرات). لم تسمع جوابا و (بادرت إلى ارتداء ثوب أزرق اللون، وقالت لبشير: ما رأيك في هذا الثوب؟ ألا ترى أن لونه الأزرق يناسب بشرتي البيضاء وشعري الأسود؟). وعلى الرغم من أنها لم تسمع منه أي تعليق أيضا (قالت له وهي تسير نحو باب الغرفة: إذا تلفنت أمي وسألت عني، فقل لها إني سأكون عندها بعد ساعة. فلم تسمع منه أي جواب، وغادرت الغرفة خائبة حانقة) ص٦٦. انتهت القصة.

لكن لو رجعنا إلى الرواية لوجدناها تستفيد من هذه الفنون أيضا، أي أن انفتاح القصة هذا لا يشكل فرقا بينها وبين الرواية. لكن عدم الاهتداء إلى مفهوم محدد وواضح لفن القصة القصيرة (إنما هو مشكلة نقدية تتعلق بنظرية القصة القصيرة وليس مشكلة فنية تتعلق بالقصة القصيرة نفسها) [١٠].

إذن، ما يميز القصة القصيرة هو كيفية تعاملها مع العناصر السردية، لا قصرها، لأن هذا القصر يأتي كنتيجة طبيعية لذلك التعامل، بل يشكل تحديا كبيرا لانجاز عالم قصصي متكامل ضمن شريط لغوي محدود. فالسهولة التي تمنحها الرواية لمبدعها في متابعة الحكاية وتشعباتها، وشخصياتها العديدة، تنقلب إلى صعوبة في القصة القصيرة تجعل مبدعها يسير على صراط مستقيم وراء جزء مركزّ من الحكاية والشخصية، وبزمن محسوب بدقة، وإذا ما زاح عن هذا الصراط، أو مدّ نظره بعيدا عنه فليس له غير الهاوية مصيرا. وهذا ما عناه انطون تشيخوف (Anton Chekhov) في مقولته الشهيرة : (إذا ما قيل في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه).

المسألة إذن ليست مسألة وقائع وشخصيات وحبكة وزمان ومكان، بل كيفية التعامل مع هذه العناصر لخلق رواية أو مسرحية أو قصة قصيرة. ففي الوقت الذي تنفتح فيه الرواية، كشريط لغوي ممتد، وتتناول حياة شريحة من الناس، أو حياة فرد ما بكل أطوارها وما يحيط بها من شخوص وأحداث، تضيق القصة القصيرة، كشريط لغوي قصير، فتركّز على وضع معين في فترة موجزة، أو حدث بعينه في حياة شخصية ما، أو موقف درامي لافت، تعرض له بصورة خاطفة وموحية، دون استطراد أو شرح أو تعقيب، وتنتهي إلى عالم قصصي مشعّ بالدلالات النفسية والفكرية.

وغني عن القول ما يتطلبه ذلك من قدرة على اللعب بزمنيّ الحكاية والخطاب، من خلال اللعب الموظّف بهيئات السرد (Point of view) ، وتقنيات الحذف (Ellipsis) والاختصار (Summary) والمشهد (Scene) والوقفة (Pause) والتواتر (Frequency) والاستباق (Foreshadow)

والاسترجاع (Flashback). لكن ذلك لا يعني على الإطلاق أن القصة القصيرة رواية مورس عليها الحذف والاختزال، كما لا يعني أن الرواية قصة قصيرة عُمد إلى إطالة خطابها وإشباع خيوطها السردية والحكائية بالإسهاب والاستطرادات، فمثلما لا تحتمل القصة القصيرة الاستطرادات المجانية، تأنف الرواية المتقنة الحشو الذي لا طائل من ورائه إلا خلخلة بنيتها.

تلميح لا تصريح:

الخاصية الأهم في القصة القصيرة أنها تقول كلمتها وتسكت. لا تفسّر ولا تعلّق. تلقي دلالاتها الإيحائية المركزة وتنسحب، داعية القارئ نفسه لاستكناه حمولاتها المشعة. إنها مشغولة بنسج عالم سردي من الشذرات: شذرة من الشخصية، وأخرى من الواقعة، وثالثة من الزمان، ومثلها من المكان، وهكذا. أي أنها ترسم لوحة من أجزاء عناصر عديدة، ثم تستدعي القارئ لرسم اللوحة الأشمل بعناصرها الكاملة.

من هنا، وبناء على التكثيف والتركيز واعتماد التلميح لا التصريح، تتبدى صعوبة كتابة القصة القصيرة، ومتعة تلقيها في آن معا. ومرد ذلك أن نص القصة القصيرة (ليس مادة خاضعة بسهولة للفهم والتأويل، لسبب جوهري، هو ما يفترض أن يكون بين عناصره الواقعية والخيالية من تشابك. لذا فهو ليس نصا تواصليا بالمعنى المألوف، إنه على الأصح يولّد إمكانيات متعددة للتأويل أثناء القراءة، بفعل علاقاته الداخلية وطاقته الكبرى في مجال التدليل. وبحكم أنه يعيش في الماضي والحاضر والمستقبل محافظا في ذات الوقت دائما على طاقته التدليلية فانه يكون معرضا على الدوام لتعددية القراءات)[١١].

إن القصة القصيرة، وبحكم شريطها اللغوي المحدود، تلجأ إلى تركيز كل شيء فيها لتضمن الاتساع الدلالي الذي ستخلفه لدى قارئها. إنها تستحضر اللمحة (اللقطة) بكامل عنفوانها وحيويتها، وفي أوج توهجها، وتبقي على هذا التوهج دون وضع نهاية تخمده، ما يجعله متأججا في نفس القارئ الذي يستلهم منه الدلالات الحسية أو الفكرية.

في القصة رقم (٤) من مجموعة المبدع زكريا تامر (تكسير ركب) يحدثنا الراوي عن ثلاثة أولاد كانوا يلعبون في الزقاق مثيرين الضوضاء. وحين أطل عليهم (أبو سليم) من نافذة بيته وأمرهم بالهدوء كي يستريح (لم يعاود الأطفال اللعب، واستندوا إلى حائط، وتحدثوا ناقمين على مدرستهم، وشتموا معلمهم المسؤول عن رسوبهم في الامتحانات، وقال الولد الأول: وزير التعليم نفسه صديق لأمي وأبي، ولا يخالف رغبة من رغباتها، وسيجن حين يعلم بما حدث لي، وسيطرد المعلم من المدرسة .

وقال الولد الثاني: أختي الكبيرة صديقها مدير الشرطة، ويدللني، وكلما زارنا أرسلني إلى السوق لأشتري لنفسي شوكولاته أو كاتو، وسأخبره أن معلمنا يسب الحكومة أمامنا، وسمين وكسلان، وينام في الصف ويشخر، ويتركنا نلعب.

وظل الولد الثالث ساكتا، فحدق إليه زميلاه مترقبين ما سيقوله، وحاول أن يتكلم، ولكنه لم يكن لديه ما يقوله، فأمه لا تعرف غير أبيه، وأخواته لا يعرفن غير أزواجهن، وغمره الارتباك، وأحس أنه رسب ثانية) ص١١-١٢. انتهت القصة.

لماذا ارتبك الولد الثالث وأحس أنه رسب ثانية لأن أمه لا تعرف غير أبيه، وأخواته لا يعرفن غير أزواجهن ؟ ولماذا تباهى وتفاخر الولد الأول بأن وزير التعليم لا يخالف رغبة من رغبات أمه، والثاني بمصادقة

أخته لمدير الشرطة الذي يصرفه بحجة الشوكولاته والكاتو ليختلي بأخته؟ لقد اكتفى الكاتب بوضع الدلالات وانسحب. لم يقل أن الأدوار اختلفت، ولا لماذا. كما لم يتحدث عن ميزان القيم الذي أضحى مختلا. والأهم أنه ترفّع عن التفاصيل، ولم يتطرق إلى خلفية العلاقة التي تربط وزير التعليم بوالديّ الولد الأول، ولا تلك الصداقة الرابطة بين مدير الشرطة وأخت الولد الثاني، كما لم يلق الضوء على الأسباب التي أدت إلى رسوب الأولاد الثلاثة، ولم يحتج إلى الحديث عن أحوال المعلم وحقيقة نومه في الصف من عدمها. لقد تعمّد ألا يفعل ذلك ليقينه بأن ما ذهب إليه في هذه القصة لا شأن له بمثل تلك التفاصيل.

انفراط الحبكة:

كما أن القصة القصيرة لم تعد تتعامل مع الحبكة (Plot) بمفهومها التقليدي حيث السير نحو التعقيد، أو العقدة (Climax) ، ثم الانحدار نحو الحل (End) ، أو لحظة التنوير كما يقال. لقد كسرتْ مفهوم الحبكة هذا واستغنتْ، في كثير من الأحيان، عن طرفه الأخير باكتفائها بالوصول إلى العقدة دون الانحدار إلى الحل. وهي بذلك تكون قد تركت أكثر من حل وغير نهاية، وجعلت للقارئ أن يُعمل ذائقته فيضع أي حل أو نهاية يراها. ولا شك أن القصة القصيرة قد كسبت بذلك تمركزا أعمق في نفسية وذهنية القارئ لتركها إياه في أوج المعمعة، التي ستدفعه ألغازها إلى مداورتها حتى يفضّ أسرارها، ما يولّد لديه متعة جمالية لن ينساها، وهو ما لا توفره الحبكة التقليدية التي تقدم له الحل ناجزا، فيهضمه ويطوي صفحات القصة بغير حاجة إلى تنكب عناء التأمل والتفكير، ولكن دون متعة لعبة السر وفضول الوصول إلى خباياه.

مثال ذلك ما يقدمه القاص والروائي حسن حميد في قصته (في منتصف الدرج)، حيث تتحدث القصة عن رجلين مختلفين يسكنان في بيت واحد ولكن "ما من شيء يجمع بينهما في هذا البيت سوى الدرج الذي يشد غرفتيهما المتشابهتين إلى ظلال شجرة اللبلاب الواسعة الأمداء"، فأحدهما (ابن دنيا) حيث السهر والشراب والنساء، والآخر (ابن آخرة) حيث لا يرى في الدنيا شيئا بهيجا قط وكأن الآخرة على بعد ذراع. وبعد تأمل أيقن كل منهما أن ثمة سرا عظيما يلف حياة صاحبه، فهبط أحدهما ليسأل صاحبه عن السر، في حين صعد الآخر ليسأل السؤال ذاته فالتقيا في منتصف الدرج (فتسمرا مواجهة للحظات دون كلمة، وقد شعر كل منهما بأن الآخر يقصده لأمر ما. ولحظة راح كل منهما يمنح الآخر فرصة المفاتحة أولا.. هبت نسمة قوية منداة هيجت شجرة اللبلاب واستفزتها.. فاصطفقت أوراقها، وأحدثت ضجيجا حلوا، مأنوسا.. وانكشفت عنهما، وهما في منتصف الدرج.. طي وقفتهما الحائرة، وقد لفهما شلال طويل متعدد الألوان من ضوء الشمس الغاربة!) (١٢).

هكذا انتهت القصة عند الأوج، عند لحظة التأزيم أو التعقيد، دون أن تنحدر لوضع الحل أو لحظة التنوير. وظني أنها لو فعلت لاحترقت وفقدت بريقها الجمالي، واستحالت إلى موعظة فاترة لا علاقة لها بالأفق القصصي.

الأكثر من ذلك أن القصة القصيرة تخلت في نصوص كثيرة منها عما يسمى بالعقدة، وجنحت إلى التقاط مشهد أو منظر معين، وتثبيته كصورة مؤطرة يتلقاها القارئ وكأنه يتأمل لوحة أو صورة في (ألبوم). هذه الصورة المؤطرة تظهر اللقطة بشكل محايد بعيدا عن أي تأزيم أو تعقيد في الحدث.

مثال ذلك تجسّده قصة الكاتب المصري ابراهيم عبد المجيد (كان يعرف أسماء البلاد)، التي تصور رجلا يقطع الصحراء مشيا على قدميه من (المحلة الكبرى) إلى ليبيا، وفي طريقه يقف في محطة سكة حديد، فيطعمه موظفوها ويزودونه بالخبز والجبن والماء والسجائر، ثم يواصل طريقه الصحراوي نحو ليبيا. هذا ما تصوره القصة مع تلميح على لسان الراوي الطفل (لماذا يذهب هذا الرجل إلى ليبيا مشيا على القدمين؟)، وسؤال من (عم دميان): (إذن تركت أولادك وزوجتك) [١٣]. لا تقدم القصة أكثر من ذلك، ولا تعقّد ولا تحل، ولا تفيد بوصول الرجل إلى مقصده من عدمه.

التقنية نفسها يعتمدها القاص محمد البساطي في قصته (عطر خفيف[١٤]، حيث يصور مشهدا لطالبة في المرحلة الثانوية اعتادت أن تطلب الإذن من والدتها في أخذ أخيها ذي الثماني سنوات إلى حي (العتبة) بذريعة شراء خيوط تريكو أو صوف أو قماش، في حين أنها تذهب لرؤية حبيبها المنتظر في كازينو على النيل، فتجلس إليه ويتحادثان، والى جانبهما على الطاولة القريبة يتسلى أخوها بلعبة ألغاز أحضرها له (الحبيب). بعد ذلك تعود وأخيها إلى البيت، وفي الطريق تشتري ما تريد من أقرب محل. هذا ما تقدمه القصة دون أن تفتعل أي تأزيم، كأن يكشف الطفل لأمه سر خروج أخته، أو يراها أحد الأقارب مع حبيبها في كازينو النيل فيخبر أمها أو...الخ.

ومثلما استغنت القصة القصيرة في أحيان كثيرة عن الحل، أو لحظة التنوير، باتت تستغني في أغلب الأحيان عن التمهيد (Prologue) أو البداية التقليدية التي كانت مجرد عتبة أو توطئة للدخول إلى الحدث. لقد صارت تبدأ بالحدث مباشرة دونما أي تمهيد أو فرش وصفي، نازعة إلى اقتناص اهتمام ولهفة القارئ منذ البداية. تأسره في شراك التشويق

(Suspension) منذ الخطوة الأولى فلا يجد مفرا من المتابعة، على العكس من البداية التمهيدية، والتي غالبا ما تأتي وصفية بطيئة.

معظم نصوص مجموعة الروائي والقاص إبراهيم أصلان (يوسف والرداء) تسير على هذا النهج، فالقصة الأولى (ولد وبنت) تبدأ بالحوار : (لقد حدثتها عنك. ورفعت أصابعها الدقيقة وهما يسيران: إنها الثالثة التي تعرف حكايتنا الآن، بعد سنة وثلاثة شهور). والحال ذاتها مع بداية قصة (بندول من نحاس): (كنت أريد أن أقول لك الكثير. وقبضت بأسنانها على أصبعها وراحـت تحدق في صمت). وفي قصة (القيام) تبدأ القصة بالجملة التالية : (بعد الفراق الطويل، رأيته مرة أخرى، وصافحني). وفي قصة (المأوى) يباشر الراوي الحدث دون مقدمات: (في آخر الليل، تركنا الطريق العام، ورحنا نتقدم بين الحفر العميقة التي خلفتها الانفجارات[١٥].

الأكثر من ذلك أن عددا من نصوص القصة القصيرة استغنى عن الحبكة الزمانية بكل أجزائها، وارتكن إلى تقنية الوصف المحايد (Neutral Description) لاستحضار مشهد، أو لقطة. أي أن النص لم يتعامل مع بداية ووسط ونهاية، بل نقل المشهد/ اللقطة كما هو/ هي، كلحظة زمنية مستوية لا قبل ولا بعد لها، أي دون خضوع لأي تدرج زمني من ابتداء وتصعيد وانتهاء. وغني عن القول إن اختيار مثل هذا المشهد/ اللقطة لم يأت عرضا أو عفوا. وهذا ما نلمسه في قصة زكريا تامر (٢٧) سالفة الذكر.

الشخصية .. واللغة: ما يميز القصة القصيرة عن الرواية أيضا هو مفهومها لعنصر الشخصية (Character) ، ذلك أنها تنظر إلى الشخصية نظرة جزئية، لا شمولية كما تفعل الرواية. أي أنها تقتنص من الشخصية جانبا معينا، أو ملمحا محددا، ولا تنساق إلى لملمة كل أطوارها ومراحل

حياتها وما يصاحب ذلك من تغيرات وتبدلات. وبذلك نستطيع القول إنها تتعامل مع جزء من الشخصية، أو طور محدد من أطوارها، دون الالتزام باستحضار ماضيها وخلفياتها وما يحفّ بها من علاقات. إنها ترصدها في وضع معين، أو فسحة درامية محدّدة ومركّزة، وتحجم عن إلقاء الضوء على الخلفيات التي أوصلتها الى ذلك الوضع أو تلك الفسحة، وهو ما تعهد به إلى القارئ لاستنتاجه من خلال التلميح، على العكس من الرواية التي تمهد للحدث باستحضار كل شيء عن الشخصية، بظروفها الحياتية والفكرية والجسمانية وطبيعتها وشبكة علاقاتها.

في قصة (دسم البحر) للقاص والروائي الكويتي وليد الرجيب، يحدثنا الراوي عن أنه يقود، كل يوم، رجلا في الأزقة المتربة إلى البحر (في الطريق يحتاجني وعصاه لإرشاده)، وهناك ينزع ملابسه ويردد قبل أن يهم بالسباحة : (انشا الله ماكو دسم في البحر هاليوم). وعندما يخرج من البحر يضع سبابته وإبهامه على أرنبتي أنفه ويتمخط ثم يقول : (وايد دسم في البحر) [١٦]. انتهت القصة.

الآن، من هو هذا الرجل، ما ماضيه، ولماذا يقوده الراوي ليستجدي طريقه إلى البحر وليس ابنه أو أخاه أو..؟ كل ذلك مغيّب عنا بشكل مقصود وبحرفية عالية، وإلا لماذا يصرّ هذا الرجل على السباحة في البحر يوميا رغم معرفته المسبقة بأنه ملوث بالنفط ؟

على العكس من ذلك تظهر شخصية (مفيد) في رواية (نهاية رجل شجاع) لحنا مينا ككتاب مفتوح، حيث نتعرّف عليه طفلا، ثم شابا، فكهلا، ولا تنتهي الرواية إلا بعد أن نودّعه إلى مثواه الأخير منتحرا بطلقة مسدس. وخلال هذه الحياة الطويلة نعرف كل صفاته النفسية والجسدية ومستوى وعيه وبيئته وعلاقاته وما يحب ويكره وكل أطوار تحولاته الفكرية.

الأكثر من ذلك أن القصة القصيرة لا تعير كبير اهتمام لأسماء شخوصها إلا إذا كان للاسم وظيفة فنية مكملة لبناء النص، أو أساسية لا ينهض النص دونها، كقصص (الذي أحرق السفن) و(المتهم) و(اللحى) لزكريا تامر حيث بُنيت القصة الأولى على شخصية (طارق بن زياد)، والثانية على شخصية (عمر الخيام)، والثالثة على شخصية (تيمورلنك).

لذلك نجد الكثير من شخصيات القصص القصيرة بلا أسماء تُذكر. ففي مجموعة (هناك.. قرب شجر الصفصاف) نجد حسن حميد يستغني عن الأسماء في تسع من قصص المجموعة المتضمنة إحدى عشرة قصة، كما تغيب الأسماء عن شخصيات سبع قصص من أصل ست عشرة في مجموعة (العصافير) لياسين رفاعية، وكذلك تغيب أسماء الشخصيات كليا عن ثماني قصص من مجموعة (الرعد) لزكريا تامر.

ومن هنا، نكاد نفشل في محاولة تذكر أسماء شخصيات قصص قصيرة عايشناها قراءة، في حين تلمع في الذاكرة على الفور أسماء شخصيات روائية ما زالت تشع على الرغم من مرور الكثير من السنين، فمن منّا من لا يذكر (حسن جبل) في رواية فارس زرزور التي تحمل الاسم نفسه، و(سي السيد) في ثلاثية نجيب محفوظ، و(الطروسي) في رواية حنا مينا (الشراع والعاصفة)، و(جان فالجان) في (بؤساء) هوغو؟

قد يعترض قارئ على ذلك بذريعة الشهرة التي حققها (أكاكي أكاكيفيتش)، وأنا إذ لا أعترض على ذلك أحيل هذه الشهرة الى التمجيد الذي لقيته قصة (المعطف) لغوغول، وإلى المقولة الشهيرة التي أطلقها دوستويفسكي: (كلنا خرجنا من معطف غوغول)، والتي أصبحت لازمة يكررها الكثيرون في كتاباتهم.

الأمر الأحدث في القصة القصيرة أن لغتها - في عدد ليس قليل

من النصوص - ما عادت مجرد مطية تحمل المعاني التقليدية الناجزة للمفردات، بل تخطّت ذلك إلى الإيحاءات والدلالات التخييلية، لا العقلية. لقد باتت تسعى إلى تغليب الأثر الجمالي عند المتلقي بتحفيز ملكات خياله للسمو فوق المعاني النفعية من خلال تغليف اللغة الإخبارية التوصيلية بمسحة من الشعر، ولكن دون التخلي عن السرد. بمعنى تخطي الدلالات المعجمية للألفاظ إلى الدلالات الشعرية، شرط أن تبقى كفة السرد هي الراجحة، فنقرأ السرد متبّلا بلغة الشعر.

التناغم بين السرد والشعر من الخصائص التي عرفت بها كتابات حيدر حيدر سواء على صعيد الرواية أو القصة، ويمكن لمس ذلك في قصص مجموعة (الفيضان) إذ نقرأ في قصة (الزوغان): (كيف أخرج من حالتي هذه؟ من هذا الرقص الحالم واليقظ والمتداخل للحركة والصوت والألوان والروائح. الموسيقى في الدماغ المحموم. ألوان خيوط الشمس المتموجة بمليون لون فوق المروج والبحار. أصوات الأنين الداخلية في المسامّ. مسامّ الإنسان ومسام الأرض التي تتوجع وتصيح بلا صدى. حركة هؤلاء البشر الذين يسيرون هنا وهناك كقطيع بلا كلب ولا راع. قطيع داهمته الذئاب ذات ظهيرة فتشتت وضاع عن مراعيه)(١٧).

ويتضح ذلك في قصة (الاغتيال) : (موطن العشق القديم يتألق تحت ضباب كثّ. يخرج من الذاكرة ومن كهوف الأرض. يقع على خارطة ما، يغطيه العشب زمنا، وإذ يحين وقت الصيد يتجه الصياد نحوه بقوة الروح والشم وحنين الماضي. يزيح العشب عنه ثم يكمن فيه. إذ ذاك يطويه دفء الليل والأمان) ص٧٦.

ونلمس التناغم ذاته في قصة (الفيضان) : (... وبدأت الألواح تتساقط كنيازك نحو قاع أرض مهجورة، وانبثقت موسيقى مع إيقاعات

مطر وحشي، راحت تتوغل داخل غابات بدائية جديدة، وسمع صوت القبيلة تنادي من مروج الدم، وطلعت زهور وروائح وألوان لا عهد له بها، ثم ما لبث العالم أن توهّج بأطياف وبحار وشجر، كانت فيما مضى نائية منسية، وأحس أحمد الهلال الجنّابي أنه يسقط الآن من الرحم فوق مرج من عشب، مغسولا بالمطر والضوء والموسيقى) ص١٠٣.

وهي التقنية ذاتها التي يكتب بها ويدافع عنها ادوار الخراط إذ نقرأ في قصة (قبل السقوط) من مجموعته (اختناقات العشق والصباح) : (.. وكانت نائمة أو ممدّدة، على السرير، لا أعرف، تحت أغطية كثيرة وناعمة وغنيّة النسيج. وكنت أعرف أنه لا سيقان لها، ولا وجه لها، وأنها أنثوية، ودمثة الجسد، ولا أستغربها، ولا أنفر منها، ولا أرفضها. بل أحسّ أنها تجتذبني إليها، كأنها تدعوني. وكانت حيّة ولكن بـاردة الدماء، وقد استكنّت في الفراش، وكانت تنتظرني)[١٨].

وفي(أقدام العصافير على الرمل) من المجموعة نفسها نقرأ:

(وكان الإحساس بالرخام الحارّ فيه متعة، وكأنه يردّ، بمجردّ هذه الحرارة البضّة، على تطلّب خاص للجسم الذي يلتصق به وتنتقل إليه حرارته الممتنّة ويستجيب إلى حنانه الأنثوي الصامت بمتعة مستغرقة صامتة، تترقرق وتمتلئ، وتنطوي على السماء ومياه البحر البعيدة ووقدة الشمس الفسيحة المشتعلة بهدوء، وتلتصق باستدارات هيّنة وطيّعة، وتجيش وتحتشد وتتضخّم، حتى تنفجر. ويتطاير قرص الشمس المحترق مزقا تغوص في بطن الزرقة في طعنات متناثرة متطاولة الأصداء، وتذوب. ويعود نور الظهر صاحيا أبيض صامت اللون) ص٤٣.

لكن ما يجب التنبه له أن الإيغال في الكثافة الشعرية قد يوصل النص القصصي إلى العماء، ويخرجه من فلك القص. فبدلا من أن يتضافر

الشعر مع السرد ليخرج الحكاية بطريقة مختلفة، نراه يخنق السرد ويتسيّد الساحة، فيغيب السرد وتتبخر الحكاية. إذ أن الأصل في القصة المحتفية باللغة الشعرية أن ترجح الكفة لصالح السرد فينساب مضفورا بمسحة شفيفة من الشعر، أما أن ترجح الكفة لصالح الشعر، مع مسحة شفيفة من السرد فيعني أننا دخلنا في نطاق ما يسمى بالشعر القصصي. ذلك أن تعطل السرد يفضي إلى السباحة في بحر الشعر الخالص.

هذا الأسلوب نجده طاغيا على كل قصص مجموعة عالية شعيب (بلا وجه) في السرد والوصف والمناجاة وحتى الحوار:

(قال: أنا الهواء الأبيض الشفّاف.

قالت: أنا الهواء الأزرق المالح.

وانفصلا).

ونقرأ أيضا: (صعد هو صهوة سحابة من البللور النقي و.. حلّق. وامتطت هي جدائل البحر الذي يتكون كل فجر جديدا بلهاثها إذ تستيقظ فتتداخل بعري أمواجه تداعب الملح و.. يتكاثر... وهي تجمع فراشات روحها عند الشجرة الكبيرة قبّلت الأوراق الصفراء عند القدمين المتعبتين)[١٩].

وقد سدّت الكثافة الشعرية، حسب ما أرى، الطريق أمام السرد في العديد من قصص (يونس البحر) لاعتدال عثمان فضاعت البوصلة، وغاض الحكي، وتشابكت التأويلات. لقد جعلتنا نتعايش، كما نفعل مع الشعر، مع الوقع الذي تعكسه المفردات والعبارات والجمل المشحونة بالمدلولات، بعيدا عن الحركة والحدث والدراما التي من المفترض أن تخلقها القصة.

ففي قصة (الهبوط إلى صحراء التتار) نقرأ: (.. وعلى خيمة القلب حطّ عقاب هرم أنفت الريح أن تحمله منذ نسي عشق الأعالي، وأخذ يرقب سهام الزمن ترشق الطير، وحين تهوي ينقضّ على جيفتها بمخلب نهم ليس له ري أو شبع. وأنا في صحراء القلب لا أحد، أنادي نجمة الصبح فيرتد إليّ الصدى، عميقا كما حبي ضائعا مبددا. وأنت أيها القاصي تطعم عمرك الصديان نبيذ القلب وخبزه، فلا الصوت يصلك ولا الصدى يمنثن[٢٠].

وفي قصة (انصهار صوت الصمت) تقول البطلة: (.. ووجهك الذي أعرف يبتعد في المسافات خابيا كسيفا، وفي عينيك جثة مبتورة الحلم، والجسم قد تفحم. ويغشاني تهدل ملامحك، وفي زاوية رأسك ألمح المرأة الأخرى مدكوكة تفك عنها مشد يحبك اكتناز ردفيها. وتغوص أصابعك في اللحم الفخيم الفوار، وورود مسامها تتفتح، تمنح رحيقها المكنون وتتشرب لهيبك. وفي ذروة الوقد تستحيل رمادا، وتخبو فيك البروق فتنضو عنك المرأة، وتنهد كومة حسيرة منهوكة كجدار مرشوق تداعى دفعة واحدة) ص٧٩.

لكن، وعلى الرغم من تبخّر السرد، وطغيان الصوت الواحد والمستوى الواحد للغة، وهو ما لا تتماشى مع القص القصيرة، لا أملك إلا أن أسجل إعجابي بنصوص مجموعة (يونس البحر) بعيدا عن تنسيبها للقصة القصيرة. ويبدو أن الكاتبة أدركت مسألة التجنيس فقالت في المقدمة التي كتبتها للمجموعة : (هذه نصوص إبداعية فيها من الشعر رؤاه، وفيها طرف من القص محدق بالشعر. أو أن الشعر هو الذي يحدق بالقص كما الغمام الولود، لكنها نصوص ليست شعرا ولا قصا خالصا وإنما تحاول أن تكون كتابة جديدة فحسب) ص٥. هذا طبعا على الرغم من

وسم هذه النصوص حين نشرها في كتاب بمجموعة قصصية.

وبعد، ماذا بقي من ضوابط القصة القصيرة التي أطّرتها التعريفات؟ الحبكة ما عادت حبكة، وأحادية الحدث تم نسفها، وتقييد الشريط اللغوي بطول لا يتجاوزه لم يُجد نفعا، واللغة أنفتْ أن تكون نفعية أحادية الدلالة، والزمن الحكائي تنوع بين اللحظة والساعات والسنين، والحدث لم يعد الحدث الذي اعتدنا عليه...الخ. وعلى الرغم من ذلك بقيت القصة القصيرة أخّاذة وشفافة وطافحة بالمتعة الجمالية!

واذن، من أين تتأتى المتعة التي يثيرها فينا نص قصصي ما، وتدفعنا إلى إعادة قراءته، وعدم نسيانه؟ هل هي فكرة ذلك النص، أم آلية بنائه، أم سلاسة سرده، أم كل ذلك مجتمعا؟ كثير من القراء يستشعر تلك المتعة، لكنه لا يدرك أسرار تكوّنها وانبثاقها، فما خبايا ومنعرجات الوصول إلى تلك المتعة الجمالية في القصة القصيرة، وما الموانع التي تحول دون ذلك؟

الهوامش

١- د. يمنى العيد، (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت١٩٩٩، ط٢، ص١٦٢.

٢- ادوار الخراط، (الكتابة عبر النوعية)، دار شرقيات،القاهرة١٩٩٤،ص١٤.

٣- محمد كامل الخطيب، (بلاد كالزيتون)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨، ص٨٥-٨٦.

٤- مروان المصري، (ما حدث لعبد الله)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٠، الصفحات من ٥٠ إلى ٥٦.

٥- يوسف إدريس، (لغة الآي آي)، نهضة مصر، القاهرة ٢٠٠٩، ص٧.

٦- مروان المصري، (ما حدث لعبد الله)، ص١٠.

٧- زكريا تامر، (تكسير ركب)، دار رياض الريس للنشر، بيروت٢٠٠٢.

٨- زكريا تامر، (النمور في اليوم العاشر)، دار الآداب، بيروت ١٩٧٨، ص٣٠-٣١.

٩- زكريا تامر، (تكسير ركب)، ص٦٥-٦٦.

١٠- د.عبد الرحيم الكردي، (البنية السردية للقصة القصيرة)، مكتبة الآداب، القاهرة٢٠٠٥، ط٢، ص٦٢.

١١- د.حميد لحمداني، (القراءة وتوليد الدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء٢٠٠٣، ص٢١٦-٢١٧.

١٢- حسن حميد، (هناك.. قرب شجر الصفصاف)،اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٥، ص٢٣-٢٤.

١٣- (عن الدهشة والألم- ٥٠ قصة بأقلام عربية)، الكتاب ٦٨ لمجلة العربي الكويتية، الكويت٢٠٠٧، ص٨-١٣.

١٤- (عن الدهشة والألم)، ص٢٤١-٢٤٤.

١٥- إبراهيم أصلان، (يوسف والرداء)، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٥، الصفحات ٥-٢٣-٥١-٣٥.

١٦- وليد الرجيب، (الريح تهزها الأشجار)، دار النهج الجديد، الكويت١٩٩٤، ص٩-١٠.

١٧- حيدر حيدر، (الفيضان)، دار ورد، دمشق، ط٤، ٢٠٠٦، ص٣١.

١٨- ادوار الخراط (اختناقات العشق والصباح)، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢، ص٣٠.

١٩-انظر عبد الكريم المقداد، (ملامح الحركة القصصية في الكويت)، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق٢٠٠٧.

٢٠- اعتدال عثمان، (يونس والبحر)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.

القصة القصيرة جدا

ها نحن نلقي بأنفسنا في فخ الإشكاليات من جديد، فما إن نفتح ملف القصة القصيرة جداً حتى تثور في وجوهنا أسئلة المصطلح، والتجنيس، والخصوصية، وتداخل الأنواع، والهوية، والأركان، والعلاقة بالنادرة والطرفة والنكتة والخبر والمَثل و..الخ، على الرغم من أن هذا الفن السردي أثبت حضورا ما فتئ يتعاظم على أرض الواقع.

أعتقد أن إشكالية المصطلح قد غدت وراءنا اليوم، بعد أن رسّخ الكثير من النتاج المنشور، والملتقيات الخاصة العديدة مصطلح القصة القصيرة جدا، أو «ق. ق.ج» كما ارتأى الناقد السوري د. أحمد جاسم الحسين في كتابه (القصة القصيرة جدا - مقاربة بكْر). ولم يتأت ذلك إلا بعد سيل عرم من التسميات رافق بدايات هذا الجنس السردي، الذي راح يؤكد حضوره في الساحة العربية في الربع الأخير من القرن الماضي، ومن التسميات التي شاعت آنذاك: (أقصوصة، نثيرة ، القصة الكبسولة، لقطة قصصية، أقصودة، والقصة الومضة، والقصيصة، والقصة اللقطة ، واللوحة القصصية، والقصة اللحظة ، والقصة الخاطرة، والقصة البرقية، والقصة التلغرافية .. الخ).

كما أعتقد أن إشكالية التجنيس قد بهتت، بعد أن وقر عند الأغلبية أن القصة القصيرة جدا جنس أدبي له أركانه التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، على الرغم من توسله مثلها تقنيات الايحاء والتشخيص والتناص والإلغاز، وهي التهمة التي تخرجه حسب البعض من فلك الجنس الخالص، وتسنده إلى التراث حيث الطرفة والحكمة والخبر والمثل، بحيث

يمكن القول - حسب جميل حمداوي - « بأن مجموعة من الأجناس الأدبية كالخبر والحديث والكذب والأحجية والقصة القصيرة والأقصوصة والمقامة والحكاية واللغز والنكتة... قد تحولت عبر تطور الزمان إلى جنس القصة القصيرة جدا. فقد كتب نجيب محفوظ الرواية فالقصة القصيرة ثم القصة القصيرة جدا. وكتب جبران خليل جبران الرواية فالقصة القصيرة ثم القصة القصيرة جدا. بمعنى أن تاريخ السرديات يخضع كباقي الكائنات الحية لقانون التغير والتحول بالانتقاء والحذف والتشذيب والاختصار».[١]

عموما، أجمع الدارسون على حصر أركان القصة القصيرة جدا في (القصصية، والتكثيف، والوحدة، والمفارقة أو الادهاش)، « فالناقدُ العراقي أحمد جاسم الحسين يحْصر خصائص القصة القصيرة جدا في النزعة القصصية، والجُرأة، والوحدة، والتكثيف. ويجعلها الناقد السوري نبيل المجلي خمْساً، هي: الحكائية، والتكثيف، والوحدة، والمفارقة، وفعلية الجملة. ويبلغ بها مواطنُه سليم عباسي تسْعاً، كالآتي: الطابع الحكائي، والتكثيف، والمفارقة، والسخرية، والأنْسَنَة، واستخدام الرمز والإيحاء والإيهام والتلميح، وطرافة اللقطة، واختيار العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدْمَتها، والاعتماد على الخاتمة المتوهِّجة الواخزة المُحيّرة. وتختزل لبانة الموشح خواصّ القصة القصيرة جدا في ثلاثٍ فقط، هي: الحكائية، والتكثيف، والإدْهاش. ونجد الأمر نفسَه لدى جاسم إلياس، وإنْ استبدل الخاصّة الثالثة لدى لبانة بخاصّية اللغة المُوحية الرمزية التي تعد المحور الذي ترتكز عليه باقي مكونات القصة الأخرى. كما أنه يؤكد أن للقصة القصيرة جدا جملة تقانات خاصة تتوسَّل بها في التعبير عن الذات والمجتمع وأشياء الوجود عامة، أهمها: المفارقة، والتناص، والاستهلال والخاتمة».[٢] ويجب التوضيح هنا أن الدكتور أحمد جاسم الحسين سوري

وليس عراقي الجنسية.

وتأسيسا على ما سبق، تتميز القصة القصيرة جداً- حسب جميل حمداوي- «بمجموعة من العناصر التجنيسية الثابتة، مثل: الحكائية، والحجم القصير جدا، والإضمار، والحذف، والانتقاء، والتسريع، والمفارقة، والسخرية، والجرأة، والصورة الومضة، والتراكب، والتتابع، والتنكير في وسم الشخصيات».[٣]

الملاحظ اجماع الكل على القصصية، أو الحكائية، والتكثيف، والوحدة، والمفارقة أو الإدهاش كأركان أساسية للقصة القصيرة جدا، أما الاقتضاب، والتركيز، والحذف، والإضمار، والتسريع، والمفاجأة، وفعلية الجملة، والتلميح، والخاتمة المتوهِّجة الواخزة فأرى فيها التقنيات التي يمكن استخدامها لبناء تلك الأركان، ولا أرى في كل منها شرطا لازبا لبناء القصة القصيرة جدا.

لكن قبل كل شيء هي قصة، ثم قصيرة جدا. بمعنى أنها قصة قصيرة، لكن قصرها أشد. وإذن، هل هي نوع من أنواع القصة القصيرة، أم أن هذه الـ «جدا» جعلتها تسبح في فضاء سردي مستقل؟

حين النظر إلى الأركان الأساسية للقصة القصيرة جدا، نجدها حاضرة في القصة القصيرة، التي لا تستغني عن الحكائية والوحدة والتكثيف، ولا يأنف كثير منا اعتماد الإدهاش والمفارقة والأنسنة والإيحاء والخاتمة المتوهجة، مع ملاحظة قابليتها، لو أرادت طبعا، لتسخير الوصف والحوار والتمركز حول الزمان والمكان وأحوال الشخوص، وهو ما لا يناسب القصة القصيرة جدا.

لكن، ما دامت أساسيات القصة القصيرة جدا أساسيات لا يستغنى عنها في القصة القصيرة، فما الذي يميز هذه عن تلك؟

الواقع أن السر يكمن في كيفية التعاطي مع تلك العناصر. فعندما نتحدث عن الحكائية والوحدة والتكثيف في القصة القصيرة جدا إنما نعني حكاية برقية مختصرة وحدث سريع، ما يستوجب إيقاعا سرديا سريعا ومكثفا، وتركيزا من الكاتب ينتج لغة تفرضها الطبيعة الخاصة للقصة القصيرة جدا، بعيدا عن القولبة، أو التنميط، أو التقوقع في فلك قاموسي محدود، ما يتطلب الابتعاد عن الاسترسال والوصف المسهب حفاظا على حيوية ورشاقة السرد، وعلى التركيز، والتناسق الداخلي للنص، مع الأخذ بالحسبان أن التكثيف لا يعني الاقتصاد اللغوي فقط، بل اختزال الحدث والفكرة والاكتفاء بالإيحاء والتلميح، كما أن الشخصيات في القصة القصيرة جدا تأنف التفاصيل، ولا تحتمل ملاحقة عوالمها الخارجية وأوضاعها المعيشة.

وينبغي التحذير هنا من أن الإيغال في القصر قد يودي بأهم العناصر وهو الحكاية، فتتحول القصة القصيرة إلى خبر، أو مقولة، أو مَثل. كما يحيل الإسراف في الطول إلى ترهّل السرد، وتضعضع التركيز، وخفوت الولع في الوصول إلى الخاتمة المدهشة، أو المُفارِقة. وفي الحالتين نكون أمام نص لا يعتد بتسميته قصة قصيرة جدا، والتي لا تعني بأية حال أنها قصة قصيرة أعمل فيها القص والتشذيب لتحويلها إلى قصة قصيرة جدا. فـ «هناك قصص قصيرة تكتب في صفحة أو صفحتين، وهناك أيضا قصص قصيرة جدا تكتب في صفحة أو صفحتين، الحجم يأتي تاليا للبنية، والطبيعة، وطريقة استعمال التقنيات، والأركان المؤسسة».[٤]

لكن، أين الحكاية والإدهاش، وأين الحدث في النص التالي: « تقول الحاضرة للغائب: ما أشد وقع حضورك في الغياب»؟ وهل يمكن للتكثيف الشعري أن يصمد في نص سردي بعيدا عن الحمولة الحكائية؟ نقر هنا

بالشاعرية، ونرفضها فقط لأنها شاعرية غير سردية، لم تحمل نسقا حكائيا يعين النص على القصصية. [٥]

وبعيدا عن الشاعرية ننتهي في نص (صراف البنك): « بعدما انتهى صراف البنك من عد آلاف الدنانير، تذكر أن جرابه مثقوب»، إلى خاطرة، أو قول مأثور، لا إلى قصة قصيرة جدا.[٦]

بينما نجد الكاتب نفسه يتمكن في «طقوس الفك والاتباط» من أسلوب الحذف الدلالي، فيترك فجوات حكائية لقارئه ليشاركه في عملية انتاج الدلالة: « قبل عشر سنوات:

كان كل شيء جميلا بعينيه فتزوج

أمس:

كانت قهوة الصباح مرة فطلق زوجته». [٧]

وفي الوقت الذي شدّت فيه الخاتمة المتوهجة النص السابق، نلاحظ غيابها في نصوص كثيرة، حيث تغيب الدهشة والمفارقة وصدمة الخاتمة، ولكن هل يستبعدها ذلك من فلك القصة القصية جدا، أم يقلل من سويتها فقط؟

كثير من نصوص القصص القصيرة جدا سهت عن ذلك، ومنها لكتّاب متمرسين، ولنقرأ معا النص التالي لزكريا تامر:» تأخر حسن في الزواج ريثما يجد امرأة بغير تجارب حتى يكون أول رجل في حياتها وآخر رجل، ولم يتزوج إلا من وثق بأنها هي التي بحث عنها طوال سنوات، وما إن أصبحا وحدهما في ليلتهما الأولى حتى ساعدته على نزع ثيابه بحركات متعجلة ثم شهقت مدهوشة، وقالت له وهي تحملق إليه: سبحان الخالق! كنت أظن أن مكان الخنصر هو في اليدين والقدمين، ويبدو أني كنت مخطئة.

فابتسم حسن بغبطة وزهو، وازداد وثوقا بأن زوجته هي فعلا البريئة المغمضة العينين التي كان يبحث عنها». [٨]

الحال ذاتها نجدها عند من تخصص في كتابة القصة القصيرة جدا كأسامة الحويج العمر، حيث نقرأ في (قصر من الضعف): « قام ثلاثة من الأولاد ببناء قصر رائع من الرمل على شاطئ البحر ثم تركوه ضاحكين، وبعد أقل من ساعة تقدّم المد بإصرار محطما القصر وهو يقول: لا مكان للضعيف في هذا العالم!». [٩]

ما يتوجب الانتباه له هنا أن هناك من يعد المفارقة تقنية، وهناك من يعدها ركنا من أركان القصة القصيرة جدا، فهل يعني ذلك إخراج الأمثلة السابقة من دائرة القصة القصيرة جدا، أم اعتبارها قصصا قصيرة جدا شابها الاستسهال في عدم تثميرها للمفارقة؟

وهكذا، « لا يكاد جنس من الأجناس الأدبية يماثل القصة القصيرة جداً، في تعاصيها على التوصيف والتقعيد. ومرد ذلك إلى كثرة الأنماط، التي يطرحها مبدعوها، واختلافها طولاً وقصرا، واشتمالها على حوار، وخلوها منه، وتضمنها حكاية، وافتقارها إليها، واعتمادها السرد وأطراحها إيّاه، واختتامها بقفلة حادة، أو مفارقة صارخة، أو اختتامها بنهاية شبيهة بنهايات القصة القصيرة العادية، وقيامها على التكثيف، أو غياب التكثيف عنها». [١٠]

الهوامش

١- مجلة الرافد الاماراتية، العدد ١٩٣، سبتمبر٢٠١٣، ص ١٣٥.

٢- نفسه ، د. فريد أمعضشو، ص ١٥٢.

٣- نفسه، ص ١٣٥.

٤- أحمد جاسم الحسين، (القصة القصيرة جدا)، دار عكرمة، دمشق١٩٩٧، ص ٢٧.

٥- عبير كامل إسماعيل، (للثلج لون آخر)، دار الشموس، ٢٠٠١، ص٨.

٦- وليد الرجيب، (الريح تهزها الأشجار)، دار النهج الجديد، ١٩٩٤، ص١٠٢.

٧- نفسه، ص ١٠٣.

٨- زكريا تامر، (تكسير ركب)، رياض الريس للكتب والنشر ٢٠٠٢، ص ١٣.

٩- أسامة الحويج العمر، (أيها الانسان ..)، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩، ص ١٤.

١٠- د. جودي فارس البطاينة (مجلة التربية والعلم - المجلد - ١٨ - العدد ٣ لسنة ٢٠١١)، جامعة الموصل، ص ٢٢٢ - ٢٢٣.

القصة والحكاية ومتاهة النقد

هل يتساوى القص بالحكي، وهل يترادفان، أم أن أحدهما أكبر بحيث يتفرع عنه الآخر، وأيهما الأشمل القص أم الحكي، وماذا عن المتن الحكائي والمبنى الحكائي، هل يتطابقان مع القصة والخطاب على التوالي، وإذا كان ذلك كذلك فلم تعدد المصطلحات وخلط الأوراق وتحفيز التشويش ؟!

للوهلة الأولى، يتبادر إلى الذهن أن الأمر بات محسوما، فالحكاية ليست أكثر من عنصر من عناصر القصة، ذلك أنها وجدت عند كل الشعوب ومنذ آلاف السنين، أما القصة فليست إلا مصطلحا أدبيا محدد الدلالة لم يطرح عربيا إلا في بداية القرن العشرين، بمعنى أن الحكاية ما هي إلا مجموعة من الأحداث الخطية المتسلسلة كانت تروى شفاهة، أو كتابة في عصر التدوين وما بعده، بقصد الوعظ أو التعليم أو الحكمة أو إظهار البطولة والفروسية، أما القصة فهي مجموعة من التقنيات الفنية الكتابية التي يتم من خلالها تسخير عدد من العناصر، ومن ضمنها الحكاية ، للوصول إلى رؤية أو هدف الكاتب، وهي هنا أبعد ما تكون عن الوعظ والإرشاد والحكمة والتعليم.

بعضنا لم يع الفوارق بين الحكاية والقصة، ولم يقنع بأن القصة بمفهومها الحالي لم تعرف لدينا إلا مطلع القرن العشرين، بل هي لم تعرف أصلا في الغرب إلا في القرن التاسع عشر، فعلى الرغم (من الإحالات الأكاديمية إلى بوكاشيو وعصر النهضة عموما في موضوع ظهور ونشوء القصة القصيرة فإن هذا الفن كنوع أدبي خاص، متميز عن غيره إنما

وجد-واقعيا-في القرن التاسع عشر وبدأ من الكتاب الثلاثة الأول للقصة القصيرة وهم :

الكاتب الأمريكي ادجار آلان بو - ١٨٠٩- ١٨٤٨

الكاتب الفرنسي جي دي موباسان - ١٨٥٠ - ١٨٩٣

الكاتب الروسي انطون تشيكوف - ١٨٦٠ - ١٩٠٤

بل إن مصطلح القصة - كمصطلح محدد الدلالة - لم يطرح بدوره إلا حديثا في أوائل القرن العشرين، وربما كان الكاتب الأمريكي هنري جيمس هو أول من استعمله)[١] .

الخلط في المفاهيم جعل البعض يتوسل تراثنا الأدبي، ويلوي أعنّته ليدحض عنا (تهمة) استيراد الفن القصصي من الغرب، ويؤكد أن القصة موجودة في تراثنا الأدبي منذ آلاف السنين، غافلا عن أن مصطلح (القصة) الذي تجذّر في تراثنا يختلف تماما عن المصطلح الذي أخذناه عن الغرب وأبينا إلا أن نترجمه بـ (القصة)، ومن هذا المنطلق ذهب بعضهم إلى أن (القصة في الأدب العربي القديم بدأت منذ العصر الجاهلي في قصص قصيرة، ترويها مصادر الأدب العربي كالأمالي والأغاني والفرج بعد الشدة ونشوار المحاضرة وغيرها، وكان طابع القصة العربية في أغلب الأمر أخلاقيا، ثم تطورت القصة العربية إلى قصص المقامات وقصص ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران والتوابع والزوابع وقصة حي بن يقظان لابن طفيل الفيلسوف الأندلسي المشهور ولتفصيل ذلك نقول :

كان للعرب قصص وأساطير وأسحار تعبر عن حياتهم تعبيرا صادقا منذ العصر الجاهلي، وفي الجاهلية كان النضر بن الحارث يقص قصص الفرس وأساطيرهم وكذلك أبو زيد الطائي وهو من الشعراء المخضرمين... يزور بلاد الفرس ويلم بسيرهم ويقص قصصهم وأساطيرهم. وقصّ الأعشى

في شعره كثيرا من قصص الفرس والعرب، وكذلك عدي بن زيد كما كان أمية بن أبي الصلت يقص قصص التوراة والإنجيل ..) [٢] .

هكذا، حوّلنا كل من سرد خبرا، أو أورد حكاية في تراثنا القديم إلى قاصّ، بل لم نتورع عن تحويل العديد من الشعراء، رغم أنوفهم إلى قاصّين، فقط لأنهم استعانوا بعنصر الحكاية في نسج عدد من قصائدهم. وهذا ما يؤكد الضياع الذي خلقته الترجمة حين طابقت بين مصطلحي (القصة) في الغرب و (القصة) في تراثنا الأدبي، على الرغم من البون الشاسع بين دلالات ومفاهيم المصطلحين.

ومن الواضح جدا أن ما عناه الكاتب في المقبوس السابق بـ(القصة) ما هو إلا الحكاية، فليس في (الأمالي) و(الأغاني) إلا حكايا سيقت لتدعيم ما كان يذهب إليه القالي والأصفهاني، وليس ما ورد في أشعار الأعشى وأمية بن أبي الصلت وغيرهما سوى حكايا منجزة لبست لبوس الشعر، فالأعشى حين يذكر حكاية السموأل إنما يشير إلى حكاية معروفة ولا يؤلف قصة :

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به ... في جحفل كزهاء الليل جرار
بالأبلق الفرد من تيماء منزله ... حصن حصين وجار غير غدّار
إذ سامه خطّتي خسف فقال له ... اعرض عليّ كذا أسمعهما حار
فقال: غدر وثكل أنت بينهما ... فاختر وما فيهما حظ لمختار
فشك غير قليل ثم قال له: ... اقتل أسيرك إني مانع جاري[٣]

الأعشى هنا ينقل حكاية واقعية منجزة، ومعروفة سلفا لمن سمع القصيدة في حينه، وهي أن امرؤ القيس أعطى السموأل دروع أجداده الشهيرة ومعها بعض الكنوز لما أراد التوجه لقيصر الروم وكان ذلك لإيمانه أنه لن يعود ، وهو ما حدث فقد مات امرؤ القيس . حينها طلب ملك

كندة تلك الدروع والكنوز من السموأل، فأبى دفعها إلا لمستحقها، فكرّ عليه الملك وأسر ابنه، وخيّره قائلاً: أيها السموأل قد ظفرنا بولدك وهاهو أمامك، السيف فوق رقبته والسيَّاف حاضر، فإن أعطيتنا ما جئنا لأجله أخلينا عن ولدك وأحسنا لك، وإن أبيت قطعنا أوداجه أمامك فاختر ما شئت .

حينها فكر السموأل قليلاً ثم قالً: ورب السماء لن أخون ذمتي، ولن أجعل العرب تعيرني بقلة وفائي، وولدي بين يديك أمانة فإن قتلته كنتُ وبقية أولادي له خير خلف وإن تركته ما كنت لأعطيك أمانة في عنقي .. فافعل ما شئت . حينها، أمر الملك السيّاف بقتل ابنه أمامه.

لذلك فهي خلو من الصراع الدرامي والإدهاش، وليس في الأحداث تخييل ولا إيهام فني بالتالي، فأين هذه الحكاية من فنيات القصة ؟! كما لا نجد قصصا في الحكايا التي ظهرت في القصائد التي يتحدث فيها الشاعر عن مغامراته الشخصية، أو عن أحداث يكون شاهدا عليها، ذلك أن الحكايا لم تكن إلا عنصرا من عناصر البناء الشعري العام لتلك القصائد، ومن غير المنطقي أن نسمي هذه القصائد بالقصص لمجرد استعارتها لعنصر الحكاية من القصة، وإلا صار لزاما علينا أن نسمي القصة الحوارية بالمسرحية، وهكذا.

نصادف في تراثنا الشعري العديد من الحكايا التي تعكس مغامرات أصحابها، وأميزها مغامرات عمر بن أبي ربيعة الذي كان يفخر بها ويسجلها شعرا، ومن تلك المغامرات حكايته مع (نُعم) التي دخل عليها الخباء، وقضى الليل معها حتى طلوع الفجر، ثم تنكره بزي امرأة ومغادرته الحي بسلام:

فحييت إذ فاجأتها، فتولّهت / وكادت بمخفوض التحية تجهر
وقالت وعضّت بالبنان:فضحتني / وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر
فوالله ما أدري أتعجيل حاجة / سرت بك أم قد نام من كنت تحذر؟
فقلت لها: بل قادني الشوق والهوى / إليك، وما نفس من الناس تشعر
فقالت وقد لانت وأفرخ روعها / كــلاك بحفظ ربــك المتكبّر
فبت قرير العين أعطيت حاجتي / أقـبّـل فاها في الـخـلاء فأكثر
فلما تـقـضّى الليل إلا أقلّه / وكــادت تــوالي نجمة تتغوّر
أشارت بأن الحي قد حان منهم / هبوب، ولكن موعد منك عزور(٤)

وهناك من الشعراء من كان شاهدا على بعض الحكايا فرواها شعرا، كما فعل الحطيئة حين روى حكاية الأعرابي الذي نزل عليه ضيف في وقت لم يكن يملك فيه ما يقيم به أَوَده وعائلته، فوقع في حيرة شديدة زادها اقتراح ابنه عليه أن يذبحه ليقوم بواجب الضيافة، وبينما الأب في صراع نفسي مرير ظهر له قطيع من حُمر الوحش في طريقه إلى الماء، فاغتنم الفرصة وقنص واحدة، وقدّم واجب الضيافة على أكمل وجه:

رأى شبحا وسط الظلام فراعه / فلما بــدا ضيفا تسوّر واهتمّا
وقــال ابــنــه لمــا رآه بحيرة / أيا أبت اذبحني ويسر له طعما
فــروّى قليلا ثم أحجم برهة / وان هو لم يذبح فتاه فقد همّا
فبينا هما عنّت على البعد عانة / قد انتظمت من خلف مسحلها نظما
عطاشا تريد الماء فانساب نحوها / على أن منهما إلى دمها أظما(٥)

هل نسمي هذه القصائد قصصا لمجرد استعارتها لعنصر الحكاية ؟ وبغض النظر عما إذا كانت هذه الحكايا واقعية أو متخيلة فنحن نتحدث عن شعر توسّل الحكاية لتكون عنصرا من عناصره، وعندما نتحدث عن الشعر فنحن نتحدث عن فن يرتكز على المفردات ويتمحور حولها، أي

أن الجهد ينصب على الإعلاء من شأن الكلمة تكثيفا وصياغة واتساقا مع الوزن والتفعيلة، ذلك أن اللغة في الشعر مقصودة بذاتها لأنها أمّ العناصر ومناط الإبداع.

إذن، هو شعر أولا، وقصصي ثانيا، وتسخيره لعنصر الحكاية لا يخرجه من جنسه أو نوعه، وإذا جاز أن نسمّي مثل هذه القصائد قصصا كان الأولى أن نطلق على أحمد شوقي لقب قاص أو مسرحي لا شاعر، وأن ندخل الإلياذة والأوديسة والشاهنامة إلى فلك الرواية!

كل شعوب الأرض عرفت الحكايا، وتسامرت، وتناقلت الأخبار والنوادر، لكن هذا لا يعني أنها عرفت القصة. كما لا يشكل عدم معرفتها لها تهمة تنقص من قدرها، لأنها قد تكون برعت في فن آخر كالشعر عند العرب، أو المسرح عند اليونان. وعموما فالغرب حين يتحدث عن القصة القصيرة لا يدّعي أنها فن متجذّر في تراثه القديم، ولا يجد ضيرا في القول انه فن حديث النشأة، إذا ما قورن بالفنون الأدبية الأخرى كالمسرح أو الشعر، لا يتجاوز القرن الثامن عشر.

لكن لماذا العجب وقد أرسى القرآن الكريم هذا المعنى بكل جلاء إذ قال تعالى في سورة النمل : (فجاءته إحداهما تمشي على استحياء قالت إن أبي يدعوك ليجز بك أجر ما سقيت لنا فلما جاءه وقص عليه القصص قال لا تخف نجوت من القوم الظالمين) الآية٢٥.

وكقوله تعالى في سورة يوسف: (نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وان كنت من قبله لمن الغافلين) الآية ٣، و (قال يابني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين) الآية ٥. وقال تعالى في سورة الكهف: (نحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى) الآية١٣. وقال

في سورة الأعراف: (تلك القرى نقص عليك من أنبائها) الآية١٠١.

وما دام القرآن الكريم نزل بلغة العرب، فهذا يعني أنه جاء بلسانهم وبمستوى فصاحتهم، وتحدّث بما يدركون ويفهمون. وبالتالي، فالقرآن الكريم حين يذكر (القصة) إنما يستخدم لفظا عرفه وألفه العرب، ما يعني وجود القصة عند العرب قبل الإسلام. لكن القرآن الكريم إذ يؤكد هذه الحقيقة إنما يؤكد، من جهة أخرى، أن تلك (القصة) تختلف جذريا عن القصة التي نتحدث عنها اليوم.

والواضح مما أتى في القرآن الكريم أن (القصص) تحيل إلى الأخبار والأنباء والحكايات والأحداث والوقائع التاريخية، وبالأحرى تتبع أحداثا ماضية، حيث (نحن نقص عليك نبأهم بالحق)، و (لا تقصص رؤياك على إخوتك)، و(كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب، ما كان حديثا يفترى، ولكن تصديق الذي بين يديه، وتفصيل كل شيء، وهدى ورحمة لقوم يؤمنون) الآية١١١. ولا ننسى أن هدف هذه القصص كان وما زال الهداية والعظة والدعوة إلى الحق.

وقد توالى مدلول (القصة) هذا، فيما بعد، في الكثير من كتب التراث حيث رأينا الجاحظ يورد لفظ (القصة) في الكثير من العناوين الفرعية في (البخلاء) مثل: (قصة أهل البصرة من المسجديين)، و(قصة زبيدة بن حميد)، و(قصة ليلى الناعطية)، و(قصة أبي جعفر)، و(قصة الحزامي)..الخ، ثم رأيناه يورد حكاية أو خبر الشخصية تحت كل عنوان من هذه العناوين [٦].

ونجد ذلك، أيضا، في (الفرج بعد الشدة) للقاضي التنوخي إذ نقع على الكثير من العناوين الفرعية الحاملة لمفردة القصة مثل: (قصة آدم عليه السلام)، و(قصة نوح عليه السلام)، و(قصة إبراهيم عليه السلام)،

و(قصة أصحاب الأخدود)، و(قصة الثلاثة انطبقت عليهم الصخرة ونجّتهم من أعمالهم)...الخ. وقد خص كل عنوان بسرد حكاية صاحب القصة المعنية، بل أكد على مدلول مفردة (القصة) في غير موضع من الكتاب، إذ يقول تحت عنوان (قصة يونس عليه السلام): (ويونس عليه السلام، وما اقتص الله تعالى من قصته في غير موضع من كتابه، ذكر فيها التقام الحوت له، وتسبيحه في بطنه، وكيف نجاه الله عز وجل، فأعقبه بالرسالة والصنع...). وتحت عنوان (قصة موسى بن عمران عليه السلام) نقرأ: (.. ثم أخبر الله تعالى في هذه القصة، كيف زوجه شعيب ابنته، بعد أن استأجره ثماني حجج، وأنه خرج بأهله من عند شعيب، فرأى النار...)(٧).

ونلمس ذلك في (الأغاني) إذ يورد أبو الفرج في باب (أخبار مجنون بني عامر ونسبه) عنوانين فرعيين الأول (قصته مع عمر بن عبد الرحمن بن عوف)، والثاني (قصة حبه ليلى في رواية رباح العامري)، بل يورد ذلك صراحة في المتن حين يذكر حكاية عودة المجنون عن زيارة ليلى لأنه صادف جارية عسراء على مقربة من منزلها: (ثم سار إليها في غد فحدّثها بقصته وطيرته ممن لقيه)(٨).

وفي باب (أخبار بشار بن برد ونسبه) نقرأ لأبي الفرج قوله: (مر بشار بقاص بالبصرة فسمعه يقول في قصصه من صام رجبا وشعبان ورمضان بنى الله له قصرا في الجنة صحنه ألف فرسخ في مثلها وعلوه ألف فرسخ وكل باب من أبواب بيوته ومقاصره عشرة فراسخ في مثلها قال فالتفت بشار إلى قائده فقال بئست والله الدار هذه في كانون الثاني...(٩).

وكذا ذكره لحكاية بشار بن برد مع (أُمامة) التي احتالت عليه وأسلمته لزوجها: (.. وقبض زوجها عليه وقال هممت بأن أفضحك فقال له كفاني فديتك ما فعلت بي ولست والله عائدا إليها أبدا فحسبك مامضى

وتركه وانصرف وقد روي مثل هذه الحكاية عن الأصمعي في قصة بشار هذه...)[١٠].

وهكذا، ظلت مفردة (القصة) في تراثنا الديني والأدبي تدل على السرد بكل أنواعه من خبر ونبأ وحكاية ومَثل وغيرها، دون تدقيق.

هذا المدلول المتوارث للقصة هو ما فجّر الصدام في أدبنا الحديث حين زفّت لنا الترجمة مصطلح (القصة) من الغرب، فبات لدينا (قصتان) بمدلولين مختلفين، ما ولّد تشتت أفضى في كثير من الأحيان إلى عطف (القصة) الغربية على (قصتنا) التراثية.

إذن، أرخت معضلة المصطلح بظلال اللبس على الكثيرين، فتاهوا بين الحكاية، والسرد الإخباري، والقصة، وهو ما أدركه وأشار إليه الناقد د.حسام الخطيب في معرض حديثه عن نشأة القصة العربية: (تبرز صعوبة تحديد تاريخ دقيق لنشأة القصة العربية الحديثة من صعوبة تحديد المصطلح نفسه، فهناك من يتساهل في استعمال هذا المصطلح حتى يجعله يشمل كل كتابة تنحو نحوا قصصيا سرديا مهما كانت مراميها أو طبيعتها الفنية. وهناك من يتشدد في تحديد الدلالة الفنية للمصطلح فيرفضه أصلا ويستعيض عنه بمصطلحين حديثي العهد في الأدب العربي وهما «الرواية» و»القصة القصيرة» بمعناهما التقني المحدد. وبالمعنى الأخير يبدو من المتفق عليه أن نشأة الرواية تعود إلى سنة ١٩١٤ مع ظهور رواية «زينب».... وأما نشأة القصة القصيرة بمعناها الفني فقد تأخرت إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى ولعلها ظهرت في مصر والشام في آن واحد في أوائل العشرينات)[١١].

لكن القاص والروائي حسن حميد يصرّ على أن القصة، بل والرواية والمسرحية، فنون عربية موغلة في القدم، ولم تستورد من الغرب أبدا،

ويدعو إلى المجاهرة بذلك : (ولماذا لا نجاهر بالقول بأن العديد من أجناس الأدب كالرواية والقصة والمسرحية هي أجناس عربية، ولم تكن مستوردة من الغرب بعدما شيع إعلامنا ذلك، وبعدما نفضوا أيديهم وأقروا بالقول بأن العرب لم يعرفوا لا القصة ولا الرواية ولا المسرحية. وإلا ماذا نسمي ألف ليلة وليلة، والمقامات وحواريات الشطار، وأخبار الحوادث، وقصص العشاق، وقصص الجن ؟!. ترى ألا تكون القصة قصة إلا بالمقاييس والمعايير الغربية ؟)[١٢].

وعموما، فالنقاد العرب القدامى لم يأتوا على ذكر (القصة) أساسا، ذلك أنهم ميزوا في الأدب بين شعر ونثر، وصنفوا الشعر إلى أغراض حسب مضامينه كالغزل والرثاء والهجاء والمدح..الخ، في حين جعلوا للنثر أبوابا كالخطابة والرسالة والمقامة وأدب الرحلات، بمعنى انه لم يكن لديهم شيء اسمه القصة، بل كانوا يستعملون لفظ القصة للدلالة على الحكاية وليس كمصطلح فني، ومن ذلك قول ابن طباطبا العلوي في (عيار الشعر): (على الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر دبره تدبيرا يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى. فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من كلام يخلط به، أو تقصّ يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدّجين لما يستعان فيه بهما. وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة عن جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه)[١٣].

وحتى في معاجمنا نرى أن القصة تساوي الحكاية ، ففي المنجد في اللغة والأعلام نقرأ: قص عليه الخبر: حدثه به، وقص الحديث: رواه، والقاص من يأتي بالقصة/ الخطيب، القصة جمعها قصص، والأقصوصة جمعها أقاصيص: الحديث / الأمر الحادث / الشأن / الأحدوثة، والقصاص:

الذي يقرأ القصص في مجتمعات الناس ليأخذ الجباية منهم .

وفي (لسان العرب) نجد أن (القصة: الخبر وهو القصص. وقص علي خبره يقصه قصا وقصصا: أورده. والقصص: الخبر المقصوص، بالفتح، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقصص، بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب. وتقصص كلامه: حفظه. وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة: الأمر والحديث. واقتصصت الحديث: رويته على وجهه، وقص عليه الخبر قصصا. وفي حديث الرؤيا: لا تقصها على وادّ. يقال: قصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها، أقصه قصا. والقص: البيان، والقصص، بالفتح: الاسم. والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها. وفي الحديث: لا يقص إلا أمير أو مأمور أو مختال أي لا ينبغي ذلك إلا لأمير يعظ الناس ويخبرهم بما مضى ليعتبروا، وأما مأمور بذلك فيكون حكمه حكم الأمير ولا يقص مكتسبا، أو يكون القاص مختالا يفعل ذلك تكبرا على الناس أو مرائيا يرائي الناس بقوله وعمله لا يكون وعظه وكلامه حقيقة، وقيل: أراد الخطبة لأن الأمراء كانوا يتلونها في الأول ويعظون الناس فيها ويقصون عليهم أخبار الأمم السالفة... وقص آثارهم يقصها قصا وقصصا وتقصصها: تتبعها بالليل. وقيل: القاص يقص القصص لاتباعه خبرا بعد خبر وسوقه الكلام سوقا).

بمعنى آخر، فالعرب كانت تطلق لفظ (القصص) على كل ما يندرج تحت عباءة السرد (narration) بمفهومه الحالي، دون تمييز أو التفات إلى التقنيات التي تخص كل فن سردي بعينه. ومن هنا جاءت تعاريفهم السابقة: (القصة: الخبر. وقصّ: حدّث. وقصّ: أخبر. وقصّ: تتبع. واقتصص: روى). ولذلك صارت الأخبار والنوادر والحكايا والملح والمقامات وغيرها قصصا!

وهذا ما يوضحه تعريف القصة في (المعجم الأدبي) لجبور عبد النور اذ يقول: (١- «لغة»: أحدوثة شائقة، مروية أو مكتوبة يقصد بها الامتاع أو الافادة. وقد عرفت بأسماء عدة في التاريخ العربي، منها: الحكاية، والخبر، والخرافة. وليس لها تحديد واضح ولا مدلول خاص في المعاجم القديمة سوى أنها الخبر المنقول شفويا أو خطيا وسوى أن القصاص هم الذين «يقصون على الناس ما يرق قلوبهم».

٢- «حديثا»: احتفظت اللفظة بالمدلول القديم، وأنزلها الكتّاب ومؤرخو الأدب أيضا في مكان الرواية، ونظروا الى الكلمتين على أنهما تدلان على فن واحد. واختلطتا في العبارة الواحدة لدى معظمهم، حتى أن الواحد منهم يتكلم على الرواية فتبادر كلمة قصة الى لسانه ، والعكس صحيح. واذا جازت لنا محاولة الفصل بين التعبيرين قلنا ان «الرواية» في الاستعمال الشائع تعتمد دائما للدلالة على الفن الحديث المقتبس من الآداب الأجنبية انطلاقا من منتصف القرن التاسع عشر، وان «القصة»، مع شمولها المعنى نفسه، ما تزال محتفظة بمدلولها القديم)[١٤].

والأدهى من ذلك أننا لو رجعنا إلى قاموس المورد (إنكليزي ـ عربي) لوجدناه يترجم كلمة (story) بـــ : قصة، وحكاية، ورواية، وأسطورة أيضا!.

بمعنى آخر، أن القصة في تراثنا الأدبي لم تكن تعني إلا الحكاية، وقد تجذّر هذا المفهوم في لاوعينا الجمعي فما عدنا نقيم كبير فرق بينهما، في حين أن القصة كمصطلح غربي حديث يختلف تمام الاختلاف عن الحكاية، وهذا ما يدخلنا إلى إشكالية الترجمة وضرورة أن نعي خصوصية السياقات الثقافية الغربية، مع الإدراك الواعي لخصوصية سياقات ثقافتنا العربية، وهذا ما يحتاج بحثا آخر لسنا بصدده الآن .

المهم أن (القصة) التي نتحدث عنها الآن كفن أدبي قائم بذاته تختلف كل الاختلاف عن (القصة) التي عرفناها في تراثنا العربي، والتي كانت تعني: الإخبار، وتتبع الحدث ، وتقصّي الأثر، والوعظ من خلال إيراد أخبار الأمم السالفة. وهذا لا يعني بأية حال من الأحوال عجز العرب عن تسمية الأمور بأسمائها، فقد وصلوا إلى حد من الدقة والفطنة مكّنهم من أن يطلقوا على الشيء الواحد أسماء عديدة تعلّق كل منها بحال محددة لهذا الشيء، أو بعمر أو شكل معينين لحيوانات كالحصان والكلب والغزال، ولنا أن ننظر في أسماء السيف أو الكلب على سبيل المثال.

إذن، المسألة ليست مسألة خطأ في التسمية، فبراعة العرب في التسمية لم تجارهم فيها أية أمة من الأمم، لكن الأمر بكل بساطة أن (القصة) التي نتحدث عنها الآن، كفن أدبي له مقوماته الخاصة، لم تكن موجودة عندهم آنذاك، فكيف لهم أن يخلعوا اسما على شيء لم يمارسوه أو يعرفوه أو يصادفوه. وبالتالي، فالقضية ليست قضية انتقاص من العرب، أو تحيز للغرب، فكلنا يعرف فضلنا على الغرب في مجال العلوم، وخصوصا الطب منها، بل القضية وضع الأمور في نصابها الصحيح لتخليص عقولنا من اللبس الذي أوقعتنا فيه الترجمة حين طابقت بين مفهوم (القصة الغربية) الذي لم نكن نعرفه، ومفهوم (القصة) الذي عرفناه واعتدنا عليه، فصرنا نخلع مفهوم (القصة) التي نعرف، على القصة الغربية التي صرنا نعرف، فاختلطت علينا الأمور.

لكن، وعلى الرغم من ذلك، مازال هناك من ينتصر لتراثنا الأدبي ويتمسّك باشتماله على هذا الضرب من الأدب (القصة). وعلى الصعيد ذاته، واستنادا لمفاهيم مغلوطة، مازلنا نجد عددا غير قليل من الكتاب

يصرّ على تدبيج الحكايات وضمها في كتب على اعتبار أنها مجموعات قصصية، في حين أنها، في واقع الأمر، لا تخرج عن كونها حكايات أو خواطر أو مقالات تستأنس بالحكايات.

اتساع المتاهة:

إلا أن المتاهة سرعان ما تتسع أكثر حين الوقوف على مخرجات النقد الأدبي الغربي الحديث، خصوصا في مجال السرديات، إذ أن هذه المخرجات خلطت الحابل بالنابل وزادت الطين بلة، ورجعت بإشكالية الحكاية والقصة إلى نقطة البداية، ذلك أنها افترعت مصطلحات جديدة، تغاير ما نعرف من مصطلحات، وتتطابق معها في الآن ذاته ! فما عاد مصطلح القصة يدل على الخلطة الفنية التي نعرف، بل، وعلى النقيض من ذلك، صار يتطابق مع مصطلح الحكاية !

بعض النقاد أخذوا يتحدثون عن (الحكي)، اعتمادا على مناهج نقد أجنبية ، كشيء شمولي يشمل الحكاية والقصة معا، وذلك من خلال تمييزات وتقسيمات استنبطت من الحكي، واطلعت لنا ماسمي بالمتن الحكائي (Fable) ، ويعني مجموع الأحداث التي يسوقها لنا العمل الأدبي، والمبنى الحكائي (Sujet) ، الذي يعني التقنية الناظمة لظهور هذه الأحداث في العمل .

الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل توسعت المصطلحات العازفة على هذه النغمة، فوسّعت معها دائرة المتاهة أكثر، إذ ذهب تزفيتيان تودوروف (T.Todorov) إلى تقسيم الحكي إلى قصة وخطاب : (إن القصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها. وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو بذاك، أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم

القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي. وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية التي تهمنا "القصة"، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث " الخطاب")، و (كل حكي يتم من خلال مكونين مركزيين : القصة والخطاب، إن القصة هي المادة الحكائية والخطاب هو طريقة الحكي ...)[١٥] .

لو تأملنا جيدا في الفقرتين الأخيرتين لوجدنا أن القصة هي (المتن الحكائي)، أي الحكاية، وأن (المبنى الحكائي) هو (الخطاب) نفسه، ولوقفنا على استنتاج خطير وهو أن القصة تتساوى وتتطابق مع الحكاية! فكيف حدث هذا ؟ وهل الأمر مجرد سوء في الترجمة ؟ وكيف تساوت القصة مع الحكاية التي تعتبر عنصرا من عناصرها العديدة؟ هل نعلّق الذنب في رقبة الترجمة، أم في رقبة اختلاف السياقات الثقافية بيننا وبين الغرب، أم في رقبة عجزنا عن التمييز بين تلك السياقات؟

الوجه الآخر:

كلامنا السابق لم يأت إلا تأسيسا على نظريات السرد الأجنبية، فقد أخذنا أشكال وآليات تخصيب القصة والرواية، اللتين أنتجنا، من الغرب، وبناء على اجتيازهما مقاييس تحكيمه أدخلناهما نطاق التجنيس، واستنادا إلى تلك المعايير فصّلنا القول بأن تراثنا الأدبي لم يعرف فنّي القصة والرواية، وان عهدنا بهما لم يتجاوز بدايات القرن العشرين.

لكن، مادام الغربيون أنفسهم يؤكدون عدم وجود أشكال ثابتة ومحددة للقصة والرواية، وأن لهما وجوها لا نهائية كلانهائية أشكال الحياة، حبلاوان بكل الاحتمالات والممكنات كالحياة ذاتها، وأنهما مازالا ماضيين في فلك التجريب والتطور، فما الذي يمنع أن نسمي المقامة بقصة

و(رسالة الغفران) برواية، على اعتبار أنهما شكلان من الأشكال اللانهائية للقصة والرواية ؟!

ثم، مادام النقد يأتي تاليا للنص الإبداعي بحيث يؤطّر مرجعياته وفنّياته، ويدخله بناء على ذلك في خانة التجنيس، فقد اجتهد النقاد الغربيون فأطروا جماليات الإبداعات السردية المستحدثة عندهم، وأدخلوها في خانتي القصة والرواية، لكنهم مازالوا كلما صادفوا أشكالا تحديثية للقصة والرواية يلاحقونها بالدراسة والتنظير، فيوسعوا من مفاهيم جنسي القصة والرواية، وظني انه لو كانت (المقامات) و(رسالة الغفران) و(الحيوان)، مثلا، من التراث الأدبي الغربي لوجدوا لها تخريجات للانضواء في فلكي القصة والرواية .

رب قائل يقول: ما من داع أبدا للإصرار على أن في تراثنا الأدبي قصة أو رواية، ويكفينا أن المقامات والأغاني ورسالة الغفران وغيرها أعمال رائعة نستمتع بها، صنّفت على أنها قصة أو رواية أم لم تصنّف، وهذا عين العقل والصواب.

يتبقى أن أشير إلى ضرورة إيجاد طريقة، أو آلية، أو اصطلاح يخلصنا من الاشتباك الواقع بين مصطلح القصة ، كما تبنته الدراسات النقدية الغربية، ومفهوم القصة كما اعتدنا عليه وتجذّر في لاوعينا الجمعي منذ آلاف السنين، ذلك أن الدراسات السردية العربية، رغم شحّها مقارنة بالإنتاج القصصي والروائي العربي الكبير، قامت ومازالت على المفاهيم النقدية الغربية ، التي تمخّضت عن سياقات تاريخية ومجتمعية خاصة تختلف عما حفّ ويحف بمجتمعنا العربي من خصوصيات، وعدم التبصّر بتلك السياقات هو ما أدى إلى اضطراب المفاهيم والرؤى والمعايير، وأحدث خلخلة في العقول لابد من تصويبها.

الهوامش

١- محمد كامل الخطيب، (السهم والدائرة)، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩، ص ٣٥-٣٦.

٢- عبده فضل، مجلة الثقافة اليمنية، يناير/فبراير ٢٠٠٠- ص ٢٠.

٣- محمد بن طباطبا العلوي، (عيار الشعر)، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٢، ص٤٨.

٤- محمد محي الدين عبد الحميد، (شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي)، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٦٥، ص ٩٢.

٥- جواد علي، (المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام)، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٠، ط٣، ج٤، ص٥٧٥.

٦- الجاحظ، (البخلاء)، تحقبق طه الجابري، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.

٧- القاضي أبو علي التنوخي، (الفرج بعد الشدة)، موقع الوراق على الشبكة العنكبوتية، ص ٨ ، ص ١٠.

٨- أبو الفرج الأصفهاني، (كتاب الأغاني)، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت ٢٠٠٢، ط١، ج٢، ص١٣.

٩- نفسه، ج٣، ص ١١٠.

١٠- نفسه، ص١٦٣.

١١- د.حسام الخطيب، (المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠.

١٢- حسن حميد، (ألف ليلة وليلة.. شهوة الكلام شهوة الجسد)، دار ماجدة، اللاذقية١٩٩٦، ص٢٢.

١٣- (عيار الشعر)، ص ٤٧-٤٨.

١٤- جبور عبد النور، (المعجم الأدبي)، دار العلم للملايين، بيروت١٩٨٤، ط٢، ص٢١٢.

١٥- سعيد يقطين، (تحليل الخطاب الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء١٩٩٣، ط٢، ص٣٠- ص٥٠.

مشكلات السرد في القصة القصيرة

يشكّل السرد العمود الفقري الذي ينهض بكل حمولات النص القصصي، ويمشي بها بكل انسيابية واتزان، ما يوجب أن يكون قويا لانجاز المهمة بكل اقتدار. أما أن يتعرض هذا العمود إلى التشرّخ أو الوهن أو الليونة، فهذا يعني عجزه، أو تهاونه في الاضطلاع بمهمة رفع تلك الحمولات، ما يفضي بالتالي إلى مشية رجراجة تُفلت هذا الغرض أو ذاك، أو إلى السقوط وعدم القدرة على النهوض.

هِنات عديدة قد يُبتلى بها عمود السرد في القصة القصيرة إذا لم يكن الكاتب فطنا ومتيقظا، ومنها الاستطرادات الوصفية والتقريرية والخطابية والتزيينية المجانية، التي من شأنها إطالة زمن الخطاب دون داع يذكر. ومنها نسيان الكاتب لموقعه كشخص خارج النص ودخوله لينوب عن الراوي أو شخوص القصة في سبيل الشرح والتعقيب والتوجيه. ناهيك عن تجاهل الكاتب لضرورة تباين الأصوات في النص، فنسمع الشخصيات بالتالي تنطق بما ليست أهلا له، أو استمراء الكاتب الاستمتاع باللغة وغواياتها ونسيان ضرورات النص الفنية.

منذ زمن ليس بقليل أطلق الكاتب الروسي المعروف انطون تشيخوف مقولته الشهيرة: (إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه). وهو ما ألمح إليه الناقد الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes) إذ رأى (إن إشارة الكاتب القاص إلى شيء ما بصورة عابرة في الحكي لا بد أن يكون لها معنى فيما سيأتي من الحكي، وينبغي دائما أن ننتظر أن يكون لذلك الشيء دور

فيما يأتي من بقية الحكي) [١].

بمعنى آخر، إن القصة القصيرة نص مكثّف ومنظّم بطريقة لا تسمح له باستيعاب نوافل القول أو الإضافات غير الموظّفة. وإذا حدث، فهذا يعني ظهور ترهّل في جسد النص لا يتخلص منه إلا بالخلاص من تلك النوافل والإضافات. الأمر الذي يقودنا إلى تقنيتي الحذف (Ellipsis) والتلخيص (Summary)، وهما تقنيتان فنيتان جماليتان من شأنهما شد الخطاب وتركيزه والابتعاد به عن الانفلاش والتسيّب.

ونحن لا نُكبر الحذف و التلخيص لمجرد تسريعهما وتيرة السرد، كما لا نحط من شأن الإضافة لكبحها تسارع هذه الوتيرة، فهذه مهام شكلية لتوصيف أداء كل منها ليس إلا. لكن، ما نقف عنده ونشدد على أهميته هو معرفة استخدام هذه الخصائص فنيا، والقدرة على توظيفها في جمالية الخطاب. أي، معرفة متى يتوجب ممارسة الحذف أو التلخيص، ومتى يستدعي الخطاب التوسل إلى الإضافة الفنية بأشكالها التي سنتطرق إليها لاحقا.

الحذف والتلخيص:

بالحديث عن الحذف والتلخيص والإضافة فإننا نتحدث بشكل غير مباشر عن مفهوم الزمن في النص السردي، ذلك أن أي نص سردي يحتوي على زمنين: زمن الحكاية (Diegesis Time)، وزمن الخطاب (Discourse Time). أي المدة التي تستغرقها الوقائع الحكائية التي يتناولها السرد، والزمن الذي يستغرقه الخطاب السردي لتناول تلك الوقائع، وهما زمنان لا يتطابقان، أو يتساويان أبدا، لأن أكثر من واقعة في الحكاية قد تحدث في وقت واحد، أو متزامن، بينما يستحيل ذلك في الخطاب، المستقيم دوما. ذلك أن (زمن الوقائع هو زمن متعدد الأبعاد

يحمل في الوقت الواحد أحداثا عدة. أما زمن القص فهو زمن أحادي ينمو بالكلام في التوالي، انه زمن انتظام الصياغة وتكونها في جمل تتوالى وترتصف مقيمة القول)[٢].

كما إن زمن الحكاية قد يصل إلى عشرات السنين، بينما لا يتجاوز زمن الخطاب حدود الفترة التي تستغرقها قراءته. بمعنى، أن تطابقهما مستحيل عمليا، إذ (تصبح القصة المتعادلة- التي تمثل فرضية درجة الصفر- هي التي يتوازى فيها الخطان، أي يكون استمرار الحكاية المروية زمنيا وطول القصة متطابقين. ومن الواضح أن هذه القصة - لو وجدت- ستصبح قطعة مسرحية، إذ من العسير في أي تصور جمالي أن نتخيل وجود قصة لا يختل فيها معدل الزمن ولا تهتز سرعته، إذ لا يمكن للقصة أن توجد بدون سرعة، أي إيقاع)[٣].

زد على ذلك أن وقائع الحكاية تكون مرتّبة بحسب التسلسل الزمني لحدوثها (Chronological)، بمعنى أن الأسبق في الوقوع يأتي أولا، ثم يليه الحدث الثاني في الوقوع فعليا وهكذا، وهو ما لا تلتزم به الخطابات السردية التي يعمد بعضها إلى الابتداء من الواقعة النهائية للحكاية، وبعضها من الواقعة الوسطى. كما لا يشترط في الخطاب بعد ذلك أن يعود القهقرى إلى الواقعة الأولى أو الواقعة ما قبل النهائية أو غيرها، ذلك أن اللعب على الخلط بين الوقائع عنصر مهم من عناصر الخطاب البنائية.

إذن .. لدينا زمن حكائي مفتوح، محكوم بتسلسل خطي لا يحيد عنه، وزمن خطاب مغلق لا يعترف بتسلسل خطي للوقائع، الأمر الذي يضطر الخطاب إلى اتباع أساليب تمكّنه من الاحتيال على طول زمن الحكاية وتراتبية أحداثها، وهو ما جعله يلجأ لتقنية الحذف حيث يتم

إسقاط فترة زمنية محدودة من زمن الحكاية، أو إغفال النص أحداثا وقعت في الحكاية، وتقنية التلخيص حيث يتم اختزال أحداث استغرقت زمنا طويلا في الحكاية ببعض العبارات أو الجمل أو السطور.

وعلى النقيض من ذلك نرى الخطاب يتوسل أحيانا تقنيات أخرى في سبيل مدّ زمنه على حساب زمن يكاد يكون معدوما في الحكاية، وذلك في سبيل تركيزه وتضخيمه ليبدو حضوره لافتا لا يمكن إلا أن يقف القارئ عنده. ومن أجل ذلك نجد الخطاب يعتمد تقنيتين، الأولى هي الوقفة (Pause) حيث يصبح الزمن على مستوى الخطاب أطول بكثير من الزمن الحكائي، أي يتطاول زمن الخطاب في الحين الذي يتوقف فيه زمن الحكاية، وعادة ما تكون الوقفة وصفية. أما التقنية الثانية فهي تقنية المشهد (Scene) حيث يحاول الخطاب مساواة زمنه بزمن الحكاية، والمشهد غالبا ما يكون حوارا.

وبما أن حديثنا هنا يدور في فلك القصة القصيرة، فهذا يعني أننا أمام فن قائم على التكثيف والتركيز والاقتصاد، أي أمام بنية شديدة الحساسية لا تحتمل الشطط، وتنبذ كل دخيل عليها لا يؤدي وظيفة من وظائفها. والتكثيف (يفترض بحضوره عددا من العناصر والتقنيات على مستوى اللغة في التركيب والمفردة والجملة، أيضا على مستوى الموضوع القصصي، وطريقة التناول، واختيار الفكرة والمحافظة على حرارة الموضوع، والقبض على نبض الحدث وهو في حالة توهج وانبثاق، إضافة إلى ما يتطلبه من رفض للشرح والسببية والتعليل، ودعوة إلى عدم تشتيت الحدث، دون أن يعني ذلك إغماضا أو نحوا مما نحاه الشعر في بعض تجلياته، فالمحافظة على قصصية الجملة هي من أهم مهام التكثيف)[٤].

وبناء على ذلك تبدو تقنيتا الحذف والتلخيص في نص القصة القصيرة أشد وضوحا منها في نص الرواية القادرة على استيعاب الكثير من الوقائع الحكائية. ومرد هذا أن القصة محكومة بعدد قليل من الصفحات ومطالبة بإنجاز حكايتها، وما تريد من ورائها، من خلال هذه الصفحات المحدودة. ولذلك نراها تعمد إلى حذف بعض أجزاء من الحكاية اعتمادا على تراكيب مثل : (بعد عام..)، (في صباح اليوم التالي..).

وهذا ما نجده في قصة (يوسف..يوسف..يوسف) من مجموعة (بلاد كالزيتون) لمحمد كامل الخطيب، حيث يفتتح الراوي القصة قائلا: (عندما انتهت حرب تشرين كان يوسف العلي مايزال في المستشفى، وبعد شهرين خرج منها، وعاد إلى قطعته ليبدل دبابته التي لم ينج غيره من طاقمها، وليبدل كذلك رتبته، من مجند إلى عريف، مكافأة على شجاعته. بعد عام من مغادرته المستشفى، انتهت خدمته الإلزامية، والاحتياطية، وعاد إلى قريته قرب الدريكيش بمال قليل ورتبة لا تفيد... كان الصيف في أوله عندما سرح من الخدمة، فاشتغل في أحد فنادق الاصطياف في الدريكيش، وعندما انتهى موسم الاصطياف فقد عمله وتقدم بطلب للعمل في معمل تعبئة المياه المعدنية...).

بعيدا عن هذه الإشارات لا نجد ذكرا لما جرى ليوسف خلال فترة وجوده في المستشفى، والتي زادت عن شهرين، كما لا نجد ذكرا لما جرى له خلال خدمته العسكرية التي جاوزت ثلاث سنوات غير ما ذكره الراوي بعد ذلك عن (الدبابة التي كان يقودها، كيف أعطبت وكيف خرج منها مع رفاقه، وكيف اشتبك بالمسدسات مع المجموعة التي أعطبت دبابته قرب الحمّة، وكيف فقد رفاقه واحدا واحدا في طريق الانسحاب، وكيف تسلل مشيا عبر الحدود الأردنية، وكيف التقطه فلاحون أردنيون، وكيف

سلموه للجيش، وكيف أدخلوه المستشفى...)[٥].

لا شك أن يوسف عايش الكثير من الأحـداث خـلال خدمته العسكرية الطويلة، لكن القاص عمد إلى حذف ذلك والاكتفاء بالحدث الأبـرز، حادث الدبابة، كما حذف ما عايشه يوسف خلال إقامته في المستشفى بغض النظر عن أهميته أو عدم أهميته، واكتفى بالبؤر الرئيسة: معاناة الحرب التي كاد أن يفقد روحه فيها دفاعا عن الوطن، ومعاناة المرض وفترة العلاج في المستشفى، ليصل الكاتب إلى المفارقة التي أرادها وهي انسداد أبواب العمل أمام يوسف بعد أن قدّم ما قدّم، وفشله في إيجاد شغل محترم ومستقر يضمن له حياة كريمة، وبدلا من ذلك يضطر للعمل كـ (كرسون) في مقهى يعامله صاحبه فيه كالبهيمة: (يا يوسف.. يا جحش.. يا حيوان.. هل أنت زبون أم كرسون؟!) ص٥٨.

الأمر ذاته نجده في قصة (اللؤلؤة) للقاص الأردني محمود الريماوي من مجموعته (لقاء لم يتم) حيث يقول الراوي: (عندما خرج الرجل من البحر، اكتشف أن خاتمه العزيز قد فقد الوهج. كانت اللؤلؤة قد سقطت في الماء، فانتشرت في أعماقه الكآبة. ولم يتردد الرجل، في النزول إلى البحر، ليفتش تحت الموج، عن نقطة الضوء. فاصطدم بالعتم والصخور، وخرج بخيبة مريرة... ثم مرت الأيام وسافر الرجل إلى بلد بعيد وفيما كان يتمشى...)[٦].

هنا، لا ندري كم هي الأيام التي مرت، لكن لا شك أن عددا من الأحداث قد وقع لهذا الرجل خلالها، بيد أن الراوي لم يأت على ذكرها أبدا. لقد أسقطها من سياق روايته عمدا لخلوها مما يربطها ببؤرة النص ألا وهي اللؤلؤة وضياعها، لذلك رأيناه يسقط تلك الأيام بحوادثها ليستأنف ملاحقة البؤرة، اللؤلؤة: (وفيما كان يتمشى في أحد الشوارع،

شعر بالجوع، فدلف إلى المطعم القريب. فأحضر له الخادم طبقا من السمك الأشقر، ولم يكن الرجل ينفر من السمك أو يرغب فيه. وبينما هو يلتهم السمكة ببطء وحذر، خشية من العظام الدقيقة الناتئة، فإذا بجسم صلد، يصطك تحت أسنانه..).

كما تعمد القصة القصيرة إلى تلخيص بعض الأحداث دون الدخول في تفاصيلها مثل: (تم حفل الزفاف كما أرادت العائلتان واصطحب عروسه في شهر عسل إلى لندن)، أو (أنهى دراسته بتفوق وعاد حاملا شهادة امتياز) .. الخ. وهو ما نستطيع ملاحظته بكل وضوح في قصة (اللؤلؤة) سالفة الذكر حيث: (لم يتردد الرجل، في النزول إلى البحر، ليفتش تحت الموج، عن نقطة الضوء. فاصطدم بالعتم والصخور، وخرج بخيبة مريرة). ذلك أنه لم يتم هنا إغفال الحدث، بل اختصاره بالنزول، والتفتيش، والخيبة. أي، لم يتم التطرق إلى أن الرجل لبس عدة الغوص، ولا إلى كيف تدبرها، ولا إلى ما صادفه في رحلة الغوص تحت الأعماق.

نجد ذلك أيضا في قول الراوي: (وفيما كان يتمشى في أحد الشوارع، شعر بالجوع، فدلف إلى المطعم القريب. فأحضر له الخادم طبقا من السمك الأشقر). إذ من الطبيعي أن يكون الرجل قد تأمل المطعم من الداخل، واستأنس إلى طاولة ما فيه، ثم قرأ لائحة الوجبات، أو سأل النادل عنها قبل أن يختار. لكن، وبما أن النادل أحضر له طبقا من السمك الأشقر، فقد يكون هذا المطعم مخصصا لتناول السمك فقط. وفي هذه الحال يكون الرجل قد شاور نفسه مرارا قبل أن يدخله، خصوصا وأنه (لم يكن ينفر من السمك أو يرغب فيه). لكن التلخيص أتى على كل هذه التفاصيل، وأعطانا المفيد مباشرة لأن النص لم يكن بحاجة لها على الاطلاق.

وتظهر تقنية التلخيص بجلاء أيضا في قصة (الابتسامة) من مجموعة القاص زكريا تامر (النمور في اليوم العاشر) إذ يفتتح الراوي القصة قائلا : (أوقظ من نومه في الفجر، وأخرج من زنزانته، واقتيد إلى ساحة تنتصب فيها أوتاد خشبية متباعدة، وأوثق إلى أحدها..). فقد كان بإمكان الكاتب أن يرخي العنان للراوي فيصف حال الذي أوقظ فجرا ليساق إلى ساحة الإعدام : كيف كان يشعر، ماذا كانت ردة فعله، وأي شيء مرّ بذاكرته حين تلقى الخبر، وما الحديث الذي دار بينه وبين من اقتادوه، وماذا كان طلبه الأخير، وغير ذلك من الأسئلة التي قد تتكفل الإجابات عليها بتأليف قصة بذاتها، أو حتى رواية. لكن كل ذلك تم تجاوزه لأن همّ القصة كان التلميح إلى ما أوصل هذا الفتى إلى الإعدام، لا الحال التي كان عليها وقت سوقه إلى الإعدام، ولا تفاصيل الإعدام (٧).

السؤال الأهم هنا هو: متى نحذف، ومتى نلخّص، وما الوقائع الحكائية الداخلة في حيز هاتين التقنيتين؟ والجواب بتصوري يعود إلى حساسية ومهارة مبدع النص القصصي وقدرته على إحكام بناء نصه ليطرح، بالتالي، الأثر الذي ابتغاه من ورائه، وهو ما يجعله قادرا على تمييز الوقائع الحكائية التي يمكن حذفها، وتلك التي يمكن اختصارها، دون أن يؤدي ذلك إلى خلل في جوهر الحكاية أو الخطاب يكسر انسيابية الحوافز الداخلة في بنية النص، ويشوّش بعد ذلك الانطباع الذي تُحدثه القصة في قفلتها، أي يشرّخ وحدة الأثر.

المشهد والوقفة:

على الطرف المقابل لتقنيتي (الحذف) و (التلخيص) هناك تقنيتان فنيتان يتم تسخيرهما لإبطاء السرد أحيانا، وإيقافه تماما في أحايين أخرى، وهما تقنيتا (الوقفة) و (المشهد) اللتان توظفان عادة لرفع وتيرة التوتر

الدرامي، والتركيز على الأماكن والأوصاف التي يتمحور حولها النص. لكن المشكلة تكمن في اساءة عدد من الكتّاب استخدام هاتين التقنيتين، ما يسفر عن ظهور استطالات لا وظيفية لا يمكن لنص القصة القصيرة تحمّلها.

فكآلية فنية تعتمد تقنية المشهد على إزاحة الراوي جانبا، وإفساح المجال أمام شخصيات النص لتبادل الحوار في ما بينها على طريقة المسرح. وتضطلع المشاهد عادة بدور فاعل في تطور الأحداث، وإضاءة خلفيات وطبائع الشخصيات المتحاورة. وزمنيا، يحقق الحوار أكبر قدر من المساواة بين زمني الحكاية والخطاب، مع الأخذ بعين الاعتبار تفاوت سرعة الحوار الحقيقي الذي يدور خارج النص، وفقا للظروف المحيطة ومدى ما يستغرقه صمت أحد المتحاورين قبل الرد، وهو ما يشير إلى فروق جوهرية بين زمن الحوار الحقيقي خارج النص، وزمن الحوار المتخيل داخل النص، ما يجعل من التساوي بينهما أمر إجرائي لتوصيف الخطاب، خصوصا إذا ما التفتنا إلى زمن القراءة.

وعموما، تستعمل هذه التقنية في القصة القصيرة على نطاق ضيق ومختصر نظرا لقصر النص ذاته، على العكس من الحال في الرواية التي يلتهم جزءا كبيرا منها. وقد يستخدم المشهد كبداية للقصة بغرض الدخول في الحدث مباشرة، كما في قصة (الحصاة) لياسين رفاعية:

(- أتذكر يا انطون؟

- أذكر!) [٨].

أما أكثر ظهور للحوار فيأتي عادة في تضاعيف السرد، كما نرى في قصة (الحصاة) سالفة الذكر حيث نقرأ:

(- انظر هذا البحر .... لا يمكن أن يمسح من ذهني مشهد ذلك

النهر البسيط الذي قضينا على ضفته ذلك اليوم اليتيم من أيام شبابنا هل تذكره؟

- طبعا..

- وعزيز الخياط، هل تصلك أخباره؟

- أسأل رفاق الصبا عنه بين الحين والآخر.

- أمـــا زال ذلـــك الـــعـــاشـــق الـــهـــائـــم الـــذي يـــكـــون حـــاضرا بـــجـــســده وغـــائـــبـــا دائمـــا بـــأفـــكـــاره؟

- لا أدري.. كبر الآن، صار مثلنا، هرما يا انطون) ص٩٨.

وإذ نتابع قراءة النص نكتشف أن هذا الحوار لم يأت اعتباطا، بل تم تسخيره لدخول شخصية جديدة إلى القصة (عزيز الخياط)، والتعريف بها (العاشق الهائم)، وبالتالي تهيئة الأرضية لسرد ما فعله انطون مع عزيز في ذلك اليوم اليتيم، وهو ما يفصح عنه النص تاليا.

كما يمكن للمشهد أن يأتي كخاتمة للقصة، وقد صادفنا ذلك في قصة (الرهان) لحيدر حيدر حيث حضرت الشرطة في (المدينة الغريبة) لاستطلاع أمر رجل طعن على حافة الرصيف بسكين في ظهره: (سأل الشرطي زميله:

أتعتقد أن في الأمر جريمة؟

قال الآخر: لابد أنها حكاية مراهقين حدثت وتحدث دائما.

ولكن لابد من تحرير ضبط بالحادث!

ضبط غامض، ككل الضبوط الأخرى. حرّر)[٩].

وغني عن القول ما يعكسه هذا الحوار من أحوال تلك المدينة حيث تسود شريعة الغاب، ويغدو الموت فيها مجانيا، فلا حساب ولا عقاب وكل (الضبوط) فيها شكلية وغامضة تقود إلى تقييد الجريمة ضد مجهول.

لكن المشكلة تكمن في تحوّل القصة القصيرة برمتها إلى مشهد، بمعنى أن يتم الاعتماد على الحوار كعنصر وحيد لبناء النص بعيدا عن السرد، وهو ما يُخرج النص من فلك القصة ويدخله فلك المسرح، إذ يتحول النص برمته إلى مجرد مشهد من مشاهد مسرحية ما، وهذا ما نجده في قصة (قبل بداية الحريق) من مجموعة مروان المصري (ما حدث لعبد الله)، حيث نسجها الحوار من بدايتها إلى نهايتها دون أن يداخله أي سرد يذكر.

أما الخطأ الآخر فهو أن يأتي (المشهد) بلا وظيفة، فيكون عبئا على النص، بحيث يمدّ زمن الخطاب دون أي داع حكائي أو فني، فيصبح مجرد عالة وإضافة غير مستحبين. وهذا ما يحدث حين يتجرد الحوار من الدراما، ويفتقر إلى أي جديد عن الشخصيات المتحاورة أو الحكاية.

ففي قصة (العشاق) من مجموعة سحر سليمان (حرق الليل) يتواعد العشيقان على اللقاء، بعد مكالمة هاتفية حاولت (سمر) خلالها التدلل على حبيبها فأنكرت اسمها:

(- إذن من أنت ؟

- أنا عشتار.

- أمنحيني عطاياك إذن .

- أنت مطرود من جنتي .

- ولكنني وحدي أعرف أسرارها .

- إذن.أحدنا مجنون .

- - أكيد .

- إذن .

- نلتقي؟

- نلتقي)[١٠].

ويلتقيا فعلا، ويخبرنا الراوي أنه (لم يبق شارع في المدينة إلا وألقيا عليه التحية مساء وصباحا)، لكننا نفاجأ بعد ذلك بانهمار الحوار التالي:

(- آه يا سموره، وسومر، وأسمار.

قال وهو يتفقد أصابعها، وعروقها، فردت بإباء:

- لا تلعب لعبة اللغة.

- أنت فراشة النور.

- قلت ...

- وسهوب الروح الجائعة .

- قلت لك ....

- لاتقولي شيئاً أرجوك.

- إذن سأغني.

- غناؤك بكاء وبكائي غناء.

- أريد أن أكون ...

- كوني أورنينا.

- لا أريد أن أكون سلطانة النهر، أطوف لك من أصابعي العشرة شموعاً في الليل ليرضى عني الخضر أبو العباس.

- أنت امرأة استثنائية.

- كل آلهات الجزيرة كن مجنونات بالنهر والناس والشجر والطرائد والفهود ومستعمرات النمل وبنات آوى .

- سمر .

- قلت لك لا تسم الأشياء بأسمائها .

- ولم ؟

لكي لا تفضح الأسرار.

- ماذا أقول إذاً ؟

- قل يمامة .

- لا أقدر .

من أذاع السر فدمه مباح.

- أقول .

- قل ولا تقل .

- لاتتركيني للحيرة .

- لاتتركني للأمل .

- تعددت الأسماء والمسمى واحد .

- أنت قاسية .

- آلهة حجرية .

- لك قلب.

- من ذهب .

أنت باهرة .

وأنت طفل مدلل.، - كنت أريدك العاشق.

- ....

- قل شيئاً.

-..............

- قل

- هكذا يكون العشق .

- كنت أريدك العاشق .

- ....) ص٣١-٣٢-٣٣ .

والآن، ما الذي أضافه هذا الحوار إلى النص؟ أين الدراما التي ثوّرها، وماذا قدّم لنا من جديد عن الشخصيتين المتحاورتين بعد (عشتار... وعطاياك...ومطرود من جنتي)، وهل شكّل انعطافة إلى مفصل حكائي مهم، أو مهّد الأرضية لوقوع حدث ما؟

الواقع أننا لم نلمس غير حذلقات لغوية كان بالإمكان الاستمرار بها إلى ما لانهاية دون أدنى طائل، فبدلا من التكثيف والتركيز رأينا ارتخاء واستطرادا مجانيين ناء بثقلهما النص.

قد نقف عند عبارة (أنت طفل مدلل. كنت أريدك العاشق) لنبني عليها، لكنها ضاعت في زحمة حوار مفبرك من جهة، ولم يسندها ، من جهة أخرى أي شيء في النص يدل على أن هذا العاشق (طفل مدلل). هكذا، تم الحكم عليه بناء على معلومات مخزونة في ذهن الشخصية، أو ذهن الكاتبة، لم يلمّح النص إلى أي منها حتى يتمكن القارئ من التعرّف عليه!

أما بخصوص تقنية (الوقفة) فنرى أنه في الوقت الذي يتساوى فيه- نسبيا - زمني الحكاية والخطاب في (المشهد)، فان زمن الحكاية يتجمد في (الوقفة)، وينقطع سير الأحداث حيث ينشغل السرد بوصف الأمكنة أو الأشياء أو هيئات الشخوص. وبذلك يتطاول زمن الخطاب، في الوقت الذي يعلّق فيه زمن الحكاية إلى حين الانتهاء من الوصف.

وتستعمل هذه التقنية (الوقفة) للتركيز على الأشياء أو الأماكن أو الحالات التي سيكون لها دور مهم في درامية الحكاية، كما تستعمل للكشف عن طبائع وميول الشخوص من خلال وصف هيئاتهم أو تصرفاتهم، وهو ما يساهم في إضاءة ما سيأتي من أحداث في القصة.

في قصة (الكلب) من مجموعة ياسين رفاعية (العصافير) يتحدث الراوي عن الطفل (علي) الذي اعتاد أن يترك حيه القديم ويتنزه في الشارع الحديث. وذات يوم لفت نظره قصر فخم، فوقف أمام بابه الحديدي الكبير (وأخذ يتفرج من خلال قضبانه على القصر الذي يقع وسط حديقة ملأى بمختلف أنواع الزهور، عدا عن البحيرات الصغيرة هنا وهناك، مياهها تتدفق من نوافير نحاسية أنيقة الصنع. وكانت ثمة مظلة كبيرة ملونة إلى يمين القصر، يجلس تحت ظلها أفراد الأسرة: رجل كهل يقرأ جريدة، وامرأة تصنع شيئا من الصوف. . فتاة شابة تقرأ كتابا، فيما كان الى الزاوية الأخرى ولد قريب من سنه، تحيط به مجموعة من الكلاب المختلفة الأنواع) [١١] .

بكل جلاء، عكس هذا الوصف الأريحية التي تعيشها هذه الأسرة في رحاب القصر، بنوافيره وحديقته ومظلته وكلابه. ولم يأت هذا الوصف اعتباطا، ولم يكن مجرد ثرثرة لمطّ زمن الخطاب، بل تم تسخيره، كما سنرى، كوظيفة أراد الكاتب تثميرها في النص.

إذ نتبين، بعد ذلك، أن الولد حين رأى (علي) ينظر الى القصر دعاه الى دخوله، ثم قاده الى حيث الكلاب، التي صادف حلول وقت غدائها، فقادها الرجل المسؤول عنها الى غرفة جانبية، ووضع أمامها ثلاثة أوعية أحدها مملوء بالحليب، وثانيها بالماء، والأخير بلحم الغنم.

حينذاك، أصيب الصبي علي بالذهول: (وفجأة أحس علي أن شيئا ما قد حدث، وأنه أصبح ذا قوائم أربع، وود أن يتكلم، لكن صوته تحول الى ما يشبه العواء. كان جائعا فهجم على الوعاء محاولا أن يجد لنفسه مكانا الى جانب بقية الكلاب، لكن الكلاب التي أحست أن كلبا غريبا قد اندس بينها هجمت عليه هجمة واحدة، فهرب الكلب الغريب وقفز خارج الغرفة) ص٨٩.

لقد رأينا كيف أوصلنا وصف القصر في بداية القصة الى وعاء اللحم الذي قُدّم للكلاب في نهايتها، وبالتالي إلى المفارقة التي نسجها الكاتب بحذق لتثوير اللحظة الدرامية بين قطبي الصبي الفقير الذي لا يجد ما يسكت به جوعه، وكلاب القصر التي يقدم لها لحم الغنم.

إذن، كان لتقنية (الوقفة) دور رئيس في بناء النص السابق لأنه تم توظيفها بشكل فني مثمر. لكن هذه التقنية نفسها تصبح عالة على نص آخر إذا تم استخدامها بشكل اعتباطي، إذ تعمد إلى مطّ زمن الخطاب عنوة دون أن تقدم ما يمكن أن يتكئ عليه النص لاحقا ويضيء أي من أجزاء الحكاية. أي أنها تتحول إلى مطب، أو فجوة تعلّق متابعة القارئ وتعيق انسيابية النص، بل تبعث في القارئ الارتخاء والضجر، ما قد يوصله الى حد الاستغناء عن قراءة القصة نهائيا.

وهنا نكون قد وضعنا يدنا على ضرب من ضروب الاستطرادات المجانية، التي تنتهك التقنيات الزمنية، وتحيل السرد الى مجرد ثرثرة، حيث ينفلت الوصف من عقاله، وتذيّل الحكاية بأجزاء حكائية نافلة لا معنى لها، وينسى الكاتب موقعه فيدخل النص ليشرح ويعقّب، ويتحول النص الى خطبة فاقعة.

الاستطرادات المجانية:

ان الفشل في إحكام السيطرة على تقنيات الحذف والاختصار والمشهد والوقفة، والجهل في كيفية توظيفها، يقود إلى الدخول في معمعة الاستطرادات (Digression) المجانية، واحتشاد النص بحمولات حكائية وتقريرية ووصفية زائـدة، تثقل كاهل النص وتـسرّع في شيخوخته، فموته. ووطأة ذلك تتبدى لنا جلية إذا ما جربنا الاستغناء عن تلك الاستطرادات والحمولات الزائدة، فعندها سنكتشف أن النص صار شعلة

نشاط وحيوية وشباب تنعكس وتؤثر في كل من يقرأه، على العكس من الملل والفتور وعدم الرغبة في متابعة القراءة، التي تنتاب القارئ لذلك النص فيما لو أبقينا على تلك الحمولات والاستطرادات النافلة.

ما يعتصر له القلب فعلا هو شيوع الإضافات المجانية في عدد كبير من المجموعات القصصية التي مافتئت تلفظها المطابع على امتداد عالمنا العربي، وكأن الأمر بات يقاس بعدد الصفحات، وزيادته كيفما اتفق لتدبيج مجموعة قصصية ودفعها إلى المطبعة في أسرع وقت ممكن، دون حساب يذكر للكيف.

لكن ما يزيد الطين بلة هو عدم تورع الكثيرين من الكتّاب الذين أنجزوا غير مجموعة قصصية عن الوقوع في مطب الاستطرادات القاتل، وهو ما يفتح المجال واسعا أمام عدم محايثة النقد للإنتاج القصصي من جهة، وإهمال كتاب القصة التزود بالمفاهيم السردية وتقنيات بناء النص من جهة أخرى.

فالقصة القصيرة كالضوء القوي المركّز، يسلّطه الكاتب على شيء ما أو حالة معينة للحظات، ثم ينسحب دون أن يستفيض أو يشرح أو يعلّق أو يقوّم ذلك الشيء أو تلك الحالة، تاركا هذه المهمة للقارئ، مع العلم أن ما يثيره الكاتب من خلال ضوئه المركز ليس بجديد على القارئ، لكن تركيز الإضاءة عليه يظهر فيه أمورا جديدة ما كانت تلفت انتباه القارئ سابقا حين كان يمر عليه مرور الكرام بحكم العادة أو الروتين أو الرتابة.

وحسب روبرت شولز (Robert schools) فإن الفن (يوجد ليساعدنا في استعادة الإحساس بالحياة، إنه يوجد ليجعلنا نشعر بالأشياء، ليجعل الحجر حجريا. وغاية الفن أن يمنحنا إحساسا بالشيء كما يرى، لا كما يعرف. وتكنيك الفن مهمته أن يجعل الأشياء غير مألوفة، أن

يجعل الأشياء غامضة، بحيث يزيد من صعوبة الإدراك واستمراره. إن فعل الإدراك في الفن غاية في حد ذاته، ويجب أن يكون مديد الأجل. في الفن تجربتنا في عمليات البناء هي التي تحسب، وليس النتاج الذي اكتمل) [١٢].

من هنا فإن متعة القارئ تكمن في تبصّره ووقوفه عند الجديد الذي خلّفته تلك الإنارة، والذي أكسبه إحساسا ما كان يستشعره سابقا. وإذن.. ماذا لو أن الكاتب هو من تبصّر ووقف عند ذلك الشيء الجديد، القديم، بالشرح والتعليق والتفسير، هل يتبقى للقارئ أي دور بعد ذلك؟ وأية متعة تلك التي سيستشعرها بعد أن يعمد الكاتب إلى تلقينه وتعليمه ووعظه، وإظهاره كعاجز مسلوب الإرادة ؟!

وبعيدا عما تجرّه عملية هضم الكاتب لحق القارئ في المتعة والتأمل والمشاركة في بناء النص، فإن تلك الإضافات تفضي إلى تعطيل التوتر الدرامي في القصة من خلال إطالتها لزمن السرد وتمييعه، الأمر الذي يؤدي إلى ترهله، وبالتالي .. انفلاش وحدة البناء وضياع الانطباع، ذلك أن تلك الإضافات المجانية تؤدي إلى توقف السرد، وتعليق تركيز القارئ إلى حين معاودة السرد مرة أخـرى، وهو ما يؤدي إلى ضياع شحنة التركيز، وخفوت التوتر، وإثـارة تململ القارئ، الـذي ما أن يصادف إضافات ووقفات أخرى في النص حتى يقلع عنه إلى غير رجعة.

في قصة (ثقوب في الذاكرة) من مجموعة (رحيل النوافذ)، وهي المجموعة القصصية الرابعة للقاصة الكويتية ثريا البقصمي، نقف على تمطيط حكائي بيّن ما كان له أي مبرر. في هذه القصة ترصد المؤلفة مشهدا من مشاهد الاحتلال العراقي لدولة الكويت، فيتحدث الراوي عن طبيب عظام صادف وجوده بالقرب من حريق شب في مبنى المباحث الجنائية

في منطقة (سلوى). ولما كان الطبيب من هواة التصوير أخرج الكاميرا والتقط صورة للحريق، لكنه فوجئ بجنود الاحتلال يلقون القبض عليه ويودعونه ظلام الزنزانة حيث فنون التعذيب المختلفة، ومنها ما يطلق عليه اسم (الروليت الروسي) حيث كانوا يوهمونه بصدور حكم بالإعدام بحقه، فيضعون فوهة المسدس على صدغه ويضغطون على الزناد، ولكن.. لا تنطلق الرصاصة.

ولحسن حظ الطبيب تتغير قيادة المعتقل، فترى القيادة الجديدة أن يتم الإفراج عنه شرط أن يكون جاهزا للاستدعاء في أية لحظة يطلبونه فيها لمداواة أي من جنودهم المصابين. لكن رغم ذلك يبقى رعب الروليت الروسي معششا في ذاكرته حيث: (ثقب الرصاصة الوهمية، المستقرة في صدغه، نزع النوم من عينيه، وظل لعدة أيام يبحلق في المرآة، يمرر أصابعه على صدغه، غير مصدّق، بأن الرصاصة لم تستقر في هذا المكان، وان بقع الدماء الوهمية قد جفّت، حتى ساعة المنبه، التي بالقرب من سريره، نقلها إلى غرفة أخرى لأن الساعة كانت تصدر تكتكات تذكره بتكتكات المسدس... بلعبة مرعبة اسمها الروليت الروسي)[١٣].

قصة موفقة، مبنى وفكرة، حيث بدا السرد رشيقا سلسا، تمكن من حمل اللقطة الدرامية إلى القارئ بكل جاذبيتها، لكن، وعلى الرغم من أن النص كان مكتفيا بذاته، أصرّت الكاتبة على مطّه عنوة، دونما أي داع فني أو حكائي، فشوّهته من خلال اختراعها شخصية جعلتها تفتتح النص بمقطع تمهيدي شرحي، استغرق نصف صفحة من نص القصة الذي لم يتجاوز الصفحتين ونصف الصفحة لمجرد تنبيه القارئ بأن ذاكرة هذه الشخصية ملأى بالمآسي التي شهدتها أثناء الغزو العراقي للكويت، وما الحكاية التي سنتابعها في هذه القصة إلا واحدة منها.

لنقرأ معا هذا المقطع لنتأكد أنه كان من الواجب حذفه نهائيا كونه زائدا عن الحاجة لا يخدم القصة، بل يعطّل سيرورتها السردية، ويفتر من قدرتها على جذب القارئ واحترام ملكاته الذهنية، وفيما يلي المقطع المعني :

(ذاكرتها التي أنهكتها عملية الاسترجاع المضنية، أقرب لقماش لوحة، شدت على إطار خشبي، لتشتغلها بعد ذلك، ألوانا وخطوطا، تطمس بياضها، جسد اللوحة الأبيض امتلأ بثقوب الرصاص! انه رصاص كان يتطاير في كل الاتجاهات، إحداها أصابت جناح طائر نورس بحري.. الأخرى أصابت جذع شجرة طيبة.. رصاصة طائشة ثقبت صدر سحابة.. رصاصة مرت بنزق مميت بالقرب من عين جاحظة خوفا، لأنها لم تعرف شكل الرصاص من قبل! لكن أكبر الثقوب وأعمقها، تلك التي أحدثتها رصاصة غادرة استقرت في عمق قلب كان ينبض بالحياة، يزخر بروح شابة، رفرفت معلنة رفضها الاستسلام لفلسفة الموت القهري! راحة يدها الصغيرة، مررتها بحذر على مساحة القماش الأبيض، كثيرة هي الثقوب،وذاكرتها المنهكة تعرف أصل حكاية كل ثقب في اللوحة البيضاء، يدها تتوقف عند ثقب أحدثته رصاصة، انطلقت نتيجة للعبة مدمرة اسمها الروليت الروسي) [١٤].

بعد هذه المقدمة الطويلة تبدأ الكاتبة القصة بالقول : (قريبها أخصائي العظام، وجد في ذلك الحريق، الذي شب بمبنى المباحث الجنائية بمنطقة "سلوى"، ما يستحق التصوير، وتوثيق جرائم جيش الاحتلال بالصورة، وكان له ما أراد، دون أن يتوجس الخطر المحدق به، التقط الصورة، انتهت اللقطة، ليجد نفسه محاطا بمجموعة من الجنود الغاضبين، ألقوه في زنزانة، مشبعا بالرفس والسباب).

الآن لنجرب حذف المقطع التمهيدي نهائيا، ونبدأ القصة من: (قريبها أخصائي العظام..) وسنجد، بما لا يدع مجالا للشك، أن القصة أصبحت أكثر عمقا وتأثيرا، وأقوى حبكا وبناء، وسنخلص ليس إلى أفضلية حذف المقطع المذكور، بل إلى وجوب حذفه.

تزيين:

نوع آخر من الاستطالات والاستطرادات يأتي على هيئة إضافات وصفية مجّانية، دون أن تضيف شيئا إلى النص، لا مدماكا يدعّم الفكرة ويزيد من وقعها، ولا تأثيثا يفتح لها آفاقا أرحب. إنها ليست أكثر من إطالة غير مبررة لا يحتملها نص القصة القصيرة، ذلك أنها تمدّ زمن الخطاب، وتدور في فلك مشبع سلفا، تضجره أي استزادة كانت.

ويبدو أن مثل هذه الإضافات تخاتل حتى المتمرسين في كتابة القصة القصيرة، فتفلت من بين أيديهم، وان كان بشكل جزئي ومقتضب. هذا ما نقع عليه في قصة د.محمد المخزنجي (صوت نفير نحاسي جميل[١٥]، التي يصور فيها مجموعة من المساجين يستمتعون بالوقت المخصص لهم في حمام السجن، وما زاد من متعتهم سماعهم تغريد عصفور أخطأ وسقط من فتحة السقف، المشغولة بقضبان متقاطعة وشبكة سلك ممزقة، وما عاد قادرا على الخروج. أرادوا الاستزادة من (زقزقته الباهرة) فراحوا يتقافزون للامساك به بذريعة (إن هذا النوع من العصافير إذا فقئت عيناه يغني أجمل)، أو (نضع في عينيه مسحوق الكوبيا فيعمى بدون ألم)، أم (نصنع له غمامة طرية من لبانة الخبز فيغني لنا أجمل).

لكن، وفي خضم المطاردة، يرتطم العصفور بالجدران ذات المواسير الصدئة والنافرة، فيصاب بغير جرح وينزف، ثم يهوي على البلاط المبلول محتضرا. في هذه الأثناء، وبينما كانوا يتابعون انتفاضات العصفور،

يكتشف المساجين أنهم مكشوفو العورات (رحنا نكتشف خلاله أننا مكشوفو العورات، وعوراتنا حوشية ومخزية، ومع ذلك كان هناك شيء ما يجمد بنا عن الحركة رغم أن كلا منا كان يود لو يتوارى على الفور ولو في غيمة من بخار الماء).

لا شك أن ما سبق لا يعدو أن يكون مجرد اختصار مخل للنص لا يحيط بمراميه وجمالياته، لكن همّي الآن بيان الإضافة التزيينية التي خالطت النص وخففت من روعته، ذلك أن النص يركز منذ البداية على الصوت الجميل، وعلى رد فعل المساجين الذين دخلوا في ملكوت هذا الصوت، والذين تفصح القصة في مقدمتها أنهم في الحمّام، حيث تنفتح على (سمعناه ونحن يرى بعضنا بعضا رؤوسا وأعناقا تطل من سحب بخار الماء الساخن المتصاعد من حولنا. صوت صغير، جميل، رشقنا ببهجة غير متوقعة فأخذنا نبحث عن مصدره وقد كان يمرق منتشرا في المكان الغائم المحكوم كله).

في الفقرة الثالثة يفصّل الكاتب أكثر (يبدو أننا إذ أغلقنا المحابس وانقطع انهمار الماء الساخن على البلاط البارد انقطع تصاعد البخار من حولنا، وصرنا نتبين أنفسنا، بصدورنا العارية وأيادينا المتوقفة عن الحركة وهي تمسك بقطع الصابون وليف النخل أو قطع الملابس المبتلة، نتبين أنفسنا ونحن نتلفت بحثا عن مصدر الصوت الذي راح يتخللنا وقد هبط مستوى سحب البخار).

بعد ذلك، وفي الفقرة الرابعة نراه يصف لنا سقف الحمام وجدرانه، وفي الخامسة يكشف لنا عن جمال العصفور ويبين كيف هبط من فتحة السقف وما عاد قادرا على الخروج، وفي السادسة يطلعنا على آراء المساجين في الكيفية التي من الممكن أن تجعل العصفور يغنّي أجمل، وفي

السابعة يظهر المساجين وهم يلاحقون العصفور الذي راح يهرب منهم مرتطما بالجدران، وفي الثامنة نكتشف وقوع العصفور واحتضاره، وفي التاسعة والأخيرة يأتي المسؤول عن الحمام ويأمرهم بضرورة الاستعجال لأن عنبرا آخر ينتظر دوره في الاستحمام.

موضوعنا الآن هو الفقرة الثانية التي جاءت منبتّة عن روح النص ومراميه، إذ راحت تحتفي بالمساجين وفرحتهم بالاستحمام، وتصف الماء الذي يترقرق على صدورهم وشعورهم وذقونهم، رغم أن هذه الفرحة وتلك الأوصاف لا علاقة لها بالعصفور الذي سجن وانتهى ميتا، ولا برد فعل المساجين الذين جمدوا عن الحركة حين نفق العصفور رغم اكتشافهم وقتها بأن عوراتهم مكشوفة، والذين أيضا، سارعوا عندما أمرهم المسؤول بالانتهاء وترك الحمام إلى سحب البخار لتستر عوراتهم.

بمعنى أن كل فقرة، عدا الثانية، كانت بمثابة مدماك ساهم في اكتمال بناء النص: الأولى أخبرتنا عن أناس أبهرهم صوت مبهج بينما كانوا يستحمون ولا يرون غير رؤوس وأعناق بعضهم نتيجة بخار الماء الكثيف المتصاعد، والثالثة بينت أن انقطاع تصاعد البخار كشف توقفهم عن الحركة باستثناء عيونهم التي ما فتئت تلوب بحثا عن مصدر الصوت، والرابعة أطلعتنا على طبيعة سقف وجدران الحمام، وذكّرتنا بأن الوجوه مازالت تتطلع إلى مصدر الصوت، والخامسة كشفت لنا أن مصدر الصوت عصفور أخطأ وسقط من فتحة السقف، وقد راح المستحمّون يتابعونه باندهاش، والسادسة وضعتنا في أجواء اقتراحاتهم الرامية لجعل العصفور يغني أجمل، والسابعة أرتنا تقافزهم خلف العصفور المتطاير بين الجدران، كما أرتنا بقع دمه عليها، وفي الثامنة يهوي العصفور محتضرا ويفاجأ المستحمون أن هناك شيئا ما جعلهم يجمدون عن الحركة رغم اكتشافهم

أنهم مكشوفو العورات، وفي الأخيرة نكتشف أن هؤلاء المستحمون ما هم إلا مساجين كانوا يقضون الفترة المخصصة لهم في حمام السجن، فما أن سمعوا الشاويش يأمرهم بالإسراع في ترك الحمام لعنبر آخر حتى أفاقوا على الحقيقة، وسارعوا في فتح محابس الصنابير (لعل الماء يغمرنا وتستر سحب البخار المتصاعد عوراتنا بأسرع ما يكون).

والآن، ما الذي أفادتنا به الفقرة الثانية التي انشغلت بتسطير أوصاف قطرات الماء المنسربة على الصدور والرؤوس، وأوصاف شعور المستحمين بفعل الماء العجيب: (كنا نرى إلى أي درجة وهبنا الماء أعمارا جديدة في بضع دقائق، نبدو أصغر سنا وأقرب للصبا، بينما شعورنا المبلولة تلتصق برؤوسنا والماء يفعم بشراتنا بغضاضة حلوة ويقطر من ذقوننا وحلمات أذاننا وأطراف الأنوف.. يقطر ويسيل ويقطر من كل مكان وينحدر على أعناقنا حتى منابتها وأعالي الصدور التي أحياها الماء، فكأننا نسبح في بحيرة تكللها سحب البخار ويضفي عليها النفير الصغير المبهم غلالة من السحر).

الخطأ ذاته وقع فيه محمد كامل الخطيب على الرغم من تمرّسه في كتابة القصة القصيرة ونقدها، إذ لم يكتف في قصته (يوسف.. يوسف.. يوسف) سالفة الذكر بإفصاح الراوي عن شاعرية البحر وهوائه وأثر ذلك على النفس: (وما إن قعدت على الكرسي قرب الطاولة، وأمامي لا نهاية المدى البحري وفنجان القهوة يتصاعد منه البخار الدافئ النكهة، حتى تسلل هدوء البحر إلى نفسي التي سجت، وصارت هادئة ومفتوحة كهذا الأفق، فنسيت الخصام مع زوجتي ومتاعبي، وعادت إلي إحساسات أيام الشباب وخلو المسؤوليات، أيام كنت أحس بحب غامر للبحر والبشر والشجر والجبال والحياة كلها...)[١٦].

لم يكتف الخطيب بهذه الدفقة الشعورية المحسوسة، بل أفلت العنان للراوي ليواصل الدوران حول النقطة نفسها ليشرح ويعظ ويحكم: (هواء الربيع البحري يلف المدى والبنايات خلف المقهى، والبشر السائرين فيوحّد الكائنات في نسمات الربيع وأثيرية الماء البحري، وما كان لكائن أن ينجو من سحر هذا الصباح، فهذا الربيع البحري الجديد يفرض نسماته وهدوءه على النفوس، فيشعرها بتآلفها وطيبتها، يشعر النفس بالحاجة إلى النفس، والعين بحاجتها للبحر والمدى، يشعر البحر بحاجته للسفن، والشجر بحاجته للورق، يشعر الناس بحاجتهم لبعضهم، وحاجتهم للبحر والتفاح والصنوبر والشمس. ما كان لي وليوسف أن نفلت من سحر هذا الصباح الجميل، من هذه الحالة التي تلف الكائنات، ما كان لنا أن نفلت من هذه الشمس العذبة، ومن قهوة الصباح) ص٥٥-٥٦.

هذا مع ملاحظة أن القصة تقوم - كما ذكرنا في موضع سابق - على المفارقة في حال الجندي يوسف الذي كاد أن يفقد روحه دفاعا عن الوطن، ثم بحثه المضني عن عمل بعد التسريح من الخدمة العسكرية، واضطراره للعمل (كرسون) في مقهى يناديه فيه مالكه: (يا جحش).

وهناك من الاستطرادات ما يأتي على شكل إضافات خطابية تزيينية فاقعة تكسر ظهر السرد، وهو ما سنلاحظه في قصة (نوافذ يوم جديد)، على سبيل المثال، من المجموعة القصصية الثانية ليلى محمد صالح (لقاء في موسم الورد)، حيث يجف ريق القارئ اثر تعمد الكاتبة شد خطاب القصة عنوة، دون أي اعتبار للتناسق بين زمني الحكاية والخطاب، ودون أي التفات لضرورة تركيز السرد بغية تحقيق التوتر الدرامي المنشود. لنقرأ معا هذا المقطع : (.. سقط الطغيان.. وانفرج الغيم الأسود ولاح الفجر.. تألقت الحرية بشموخ في ساحة البيارق..

تألق الفجر عطرا كأنفاس البراعم في الـورود.. منتشرا كانتشار أشعة الشمس البيضاء الساطعة في الصحراء.. لقد تطهرت الأرض التي شهدت أياما سوداء بالحقد.. وها هي تقفز مسرعة للبناء والنماء.. كجياد صاهلة راكضة نحو مجد الأماني الخضر.. مع قوافل الغدر اختفت عقاقير الزلزال.. اختفت ليالي العذاب.. واختفى الظلم والقهر الذي خلف آلاما وآثارا مدمرة دفع ثمنها الرجال الأشداء من أجل حرية وقيم تراب الوطن) [١٧].

هذا على الرغم من أن القصة لا ترتكز في محورها الأساس على توصيف الفرحة بانتهاء الغزو العراقي لدولة الكويت، ولا على ظلامية تصرفات الجنود، بل على رجل اعتاد خلال فترة الاحتلال على تناول حبوب مهدئة إلى درجة أنه أدمنها وما عاد قادرا على التخلص منها، ولذلك يسافر بعد التحرير بقصد العلاج، ترافقه زوجته المحبة، التي أصرت على فعل أي شيء من أجله حتى يتعافى.

والأدهـى، أن الاسترسال المتوسل بالشعر الذي تطلقه الزوجة كسيمفونية غزل بزوجها، بمناسبة ودون مناسبة، يكاد يفقد القارئ أعصابه، خصوصا وأن القصة صدعت رؤوسنا منذ بدايتها بهذا الحب: (تنثر حوله الحب الشجي بشفافية.. تغرق وسائده الوردية بالعطر.. تحاول أن تخفف عليه تلك الآلام المبرحة التي تخز جسده كالإبر)[١٨].

على الرغم من ذلك، وبتكرار خال من الغرض تماما، وبتصنع فاقع، واسترسال قصم ظهر السرد، نجد الزوجة تحدث زوجها قائلة: (رويدك حبيبي.. بين أصابع كفيك تتفتح أزهار جروحي.. أتنفس لونك.. أتنفس حزنك فوق دمي وأنا أحلم بالحب ودفء السكون فوق غيمة الأريج.. أسكب حزنك في حزني.. وأنت تلملم كفك في جوع كفي.. تحمل كلماتي بين الضلوع.. تخفي اسمي عليها.. تزينها بأوراق الورود.. هناك في الغربة

يمكنك الاعتماد علي.. الغربة في عيونك دار.. سوف أذهب معك إلى آخر الدنيا إذا كان هناك علاج من الحبوب التي أخذتها من أجل بطولة الأرض الخالدة.. اطمئن لن أفارقك لحظة واحدة.. سأراك بقلبي وعيني.. سوف تتعافى وتشفى.. سوف تراقص الهواء والجياد.. سيشع على ثغرك الوضيء الدفء والحب كوهج القمر.. ستكون زاهيا كأمواج العطر.. غدا فيك يكبر الوطن.. ومن جبهتك سينشق سيف الضياء)[١٩].

إقحام:

ومن ضروب الاستطالات السردية المعيقة لانسيابية النص القصصي أن ينسى الكاتب موقعه ككاتب، فيدخل النص ليزيح الراوي، أو إحدى الشخصيات، ويتولى دوره، أو دورها ليقدم توضيحا أو شرحا، أو يلقي خطبة وعظية ، أو يبرر تصرف الشخصية، ثم ينصرف فجأة كما دخل، دون أي اعتبار للخلخلة التي يحدثها دخوله كونه عنصرا غريبا تماما عن طبيعة وفضاء النص.

هـذا الإقـحـام (Author›s Intrusion) يعكس عـدم ثقة الكاتب بنصه أولا، وبالقارئ ثانيا، لأنه (ليس هناك حاجة في داخل السرد إلى شرح فكرة أو تلخيص مغزى أو توجيه نصيحة أو موعظة، لان التركيب السردي نفسه يقول، والصياغة نفسها هي التي تكشف عن المعنى أو عن التجربة، وأي تدخل مباشر من هذا القبيل في داخل النسيج السردي يعد شيئا زائدا عن السرد ومفسدا لبنائه)[٢٠].

للاستدلال على مثل هذه الاستطالات نحيل إلى قصة (البعد الثالث) من المجموعة القصصية الثالثة للقاص والـروائي حمد الحمد (عثمان وتقاسيم الزمان) إذ رغم أن القصة جميلة ومتقنة إلا أنه شابها بعض التدخلات الخارجية، التي أُقحمت على النص عنوة، فبدت استطالات

سردية زائدة عن الحاجة، ومنفرة للقارئ لأنها تستهين بملكاته الذهنية، وكان الأوجب، كما سنرى، حذفها تماما للحفاظ على تركيز وانسيابية النص.

تتحدث القصة عن رجل مسافر إلى لندن، يصادف على متن الطائرة سيدة تجلس إلى يساره بينما المقعد الفاصل بينهما شاغرا، فيحاول طوال الرحلة التقرب منها والتحدث إليها، إلا أنها كانت تصده دائما. وفي نهاية القصة، وبعد أن نعلم أن المقعد الشاغر حجزه زوج السيدة خصيصا حتى لا يجلس بجانبها أحد، نفاجأ بأن الرجل المسافر معها في نفس الرحلة، والجالس في المقعد إلى جانبها، ما هو إلا جاسوس وظّفه الزوج لمراقبة الزوجة ورصد تصرفاتها خلال الرحلة.

الهِنة التي نتحدث عنها هنا هي اقتحام الكاتب لنص القصة، وإزاحته الراوي ليشرح ويفسر تصرفات الرجل المسافر (الجاسوس) وأفكاره : (راح يطالع الصحيفة.. أخبار مملة وشبه رسمية. لفتَ نظره إعلان بالألوان عن عطر غالي الثمن، وملاصق لذلك الإعلان صورة لطفل أفريقي يتضور جوعان، مخرج الصحيفة لم يكن موفقا ويبدو أنه لا يملك الحس الإنساني، فمن يبحث عن عطر غالي الثمن قد لا يلتفت لطفل صغير، يبحث عن لقمة تسد رمقه).

ونقرأ في مكان آخر من القصة ذاتها: (بعد لحظات أقلعت الطائرة، أغمض عينيه كعادته، كثيرون من الركاب لا يطيقون رؤية الأرض وهم يتأرجحون في الجو)[٢١].

الآن، ما علاقة الإعلان عن العطر والطفل الإفريقي بالقصة وموضوعها؟ ثم .. أكان من الضروري أن يتدخل ليعلّق على إغماض الرجل المسافر عينيه حين إقلاع الطائرة فيتحفنا بمعلومة أن الكثيرين من الركاب لا يطيقون رؤية الأرض وهم يتأرجحون في الجو؟

في أحيان أخرى، يزيح الكاتب الراوي جانبا، ويدخل النص كخطيب مفوّه يضفي ما عندياته من آراء ومشاعر على النص، على الرغم من أنه خارج النص أصلا.

ففي قصة (وشاح وردي لرجل وحيد) من مجموعة (الفيضان) ينسج حيدر حيدر نصه من خيوط الحرب الأهلية في لبنان وحكاية الثوري عبد الله يحياوي، الذي يحلم بتغيير الأنظمة العربية وكنس الطغاة عن وجه الأرض. في البداية يحدثنا الراوي عن الواقع الذي آلت اليه بيروت : (ما كان أحد ليصدّق أن ما حدث سيحدث على ذلك النحو، لا لأن الذي حدث كان رهيبا وصاعقا، انما لأنه حدث في غير مكانه وغير زمانه على ما يبدو. لقد كان صائبا وخاطئا في آن معا. يهبط الليل على بيروت وشيعة من النّيون والدويّ. وحده البحر يبدو غريبا وقصيا في الطرف الغربي منها)[٢٢].

ويوسّع الراوي الصورة أكثر فيقول: (وهنا فيما مضى كان الحب جميلا والرقص جميلا، وكانت السماء والأرض بلون العسجد. أما الآن فان البحر يبكي ويغني حول اندلاع النار) ص١٥٦.

لكننا نفاجأ بالكاتب بعد قليل وقد أزاح الـراوي جانبا، وراح يتحدث نيابة عنه دون التفات لضرورة تباين الأصوات، وضرورة وقوف الكاتب على الحياد في نص سردي له عالمه الخاص. ها هو الكاتب - لا الراوي - يخطب عن بيروت: (كانوا يعتقدوا أنها نائمة ومتعبة من كثرة الرقص والمجون وتراكم الأرصدة. لكنها عندما استفاقت على صوت الرعد المشرّد والمذبوح، فاجأتهم بصواعق من الدم والموت. وكان الموت عربيا والدم عربيا في عصر داود والكيمياء والبترودولار) ص١٥٨.

وبعد صفحات، نراه يشتط أكثر فيقول: (وبيروت امرأة مصنوعة

من الحجارة والسمسرة والجواسيس والقتلة واللصوص، افتضّ بكارتها، على مدى أكثر من ربع قرن، التجار والسياسيون المحترفون وأمراء البترول وملوك الطوائف، ثم ألقوا بها جثة كريهة على شط البحر الأبيض المتوسط. هكذا كانت في الأزمنة الرديئة، قبل أن تتعمد بطهارة نارها المقدسة) ص١٦٢.

الأبعد من ذلك، أننا لو خرجنا من نطاق النص القصصي الواحد إلى فضاء المجموعة القصصية ككل، لوجدنا أن الكاتب يهيمن في بعض الأحيان، ودون أن يدري، على أفكار ودخائل الرواة والشخصيات سواء من خلال تكرار أسلوب السرد، أو تكرار (ثيمات) محددة، دون الالتفات إلى حقيقة أن كل نص يعتبر كونا قائما بذاته، بأجوائه وأشخاصه وأحداثه وطقوسه وأفكاره ومراميه.

في مجموعة (الفيضان) لحيدر حيدر نقرأ في قصة (الزوغان): (يبدو أن ذاكرتي لا تعمل كما ينبغي. صوت موسيقى بعيدة تشبه الأنين تصدر من الطرف القصي للذاكرة: شيء ما يموت في مكان بعيد) ص٢٩.

وفي قصة (الاغتيال) نقرأ: (لابد أنها الموسيقى التي تصدح قادمة من هناك. تأتي من الغابة، أو من أعماق حيوان سيذبح فيما بعد، أم تراها موسيقى البحر؟) ص٧٣.

وفي قصة (الفيضان) من المجموعة ذاتها نقرأ: (وتحت المطر كان يسمع الموسيقى، موسيقى قادمة من طرف بعيد منسي. من وطن الاهتزازات الأولى لعالم ما قبل الخيانة والقتل) ص١٠٠.

ويمكن أيضا، أن نرصد ذلك عند حيدر حيدر في (ثيمة) المرأة، ففي أولى قصص المجموعة (النمل والقات) نقرأ: (ولما سئم من النجوم والذهب والبنادق والصقور، حلم بنساء بيضاوات وجوههن في لون الثلج،

وشعورهن كسنابل القمح ولون عيونهن كلون البحر) ص٨.

ونقرأ في قصة (الرهان): (.. ها هو ذا يتحدث باقتضاب سريع عن امرأة نامت معه قبل لحظات فأعطته متعة واكتفاء. يقول مفعما: المرأة تغبط الانسان كحمام دافئ في ليالي الشتاء) ص١٣-١٤.

وفي قصة (الزوغان) نقرأ: (سألني الرجل مما أشكو في هذه المدينة. فقلت: أنا بحاجة الى امرأة) ص٣١-٣٢.

ونقرأ في (الفيضان) : (.. وعلى الشواطئ توزع فتية عراة يعبثون بالرمل ... بينما تمدد الآخرون فوق الرمل الحار يمتصون الأشعة ويحلمون بفتيات عاريات نضرات، أجسادهن كالماس) ص١٠٥.

الراوي المؤدلج:

في معرض التدخلات التي يمارسها الكاتب على النص نلمس نوعا أقل وطأة، وأقل مباشرة، لكن لا يمكن إنكار سطوته في سرقة قدر لا يستهان به من توهج النص، إضافة إلى تقليله من شأن القارئ من خلال التعامل معه كتائه يأخذ بيده ويوجهه إلى سواء السبيل.

يضطلع بهذا النوع من التدخلات عادة راو مؤدلج، هو في أغلب الأحيان خارجي غير مشارك في الحدث، فنراه يباشر النص بمواقف وأفكار مسبقة، ينثرها أمام القارئ دون مقدمات، ودون أن ينتظر من دراما النص أن تسوغها، وهو بذلك يجبر القارئ على التسليم بمواقفه وأفكاره دون أن يعطيه المبررات. يميط هذا الراوي اللثام عن وجه الكاتب دون أن يدري، من خلال تلك المواقف والأفكار المسبقة، التي تأتي عادة على شكل صيغ تقريرية تخبرنا بالحدث، أو الحالة، دون أن تصوره أو تصورها لنا. وفي أحيان أخرى، تخبرنا بها أولا ، ثم تعكف على تصويرها لاحقا.

ففي قصة (سـارة) لمروان المصري يبدأ الـراوي، غير المشارك في الحدث، القصة بالقول: (تصاعد بخار القهوة المعطرة المنعش، فرشفت من فنجانها، رشفة طويلة، قبل أن تعود إلى شريط الذكرى، تسحبه وتتفحصه)[٢٣].

من أخبر الراوي أن القهوة معطرة وبخارها منعش؟ وماذا يفيدنا كقراء إن كانت القهوة معطرة أم لا، خصوصا وأن النص لم يبن على هذا المدلول، ولم يتكئ عليه أي من أجزائه لاحقا؟

على المنوال ذاته، نجد الراوي يقرر في الفقرة التالية: (وعلى كل حال، فان شرارات الألم الممض، ما كانت لتنطفئ، وقد انطلقت من جمار أبناء عاقّين، نأى بعضهم حتى آخر الدنيا، وزوج انتهازي حقير، طلّقها بعد خمسة وثلاثين عاما...) ص ١٥. هكذا يبادر الراوي بوضع أحكامه المسبقة، دون انتظار لما أظهره السرد لاحقا بأن الزوج (انتهازي حقير) والأبناء (عاقّين). كما أنه لم يثق بنا كقراء لنخلص إلى هذه النتيجة بعد قراءة القصة، فأجبرنا منذ البداية على اعتناق قناعاته!

مثل هذا التدخل غير المباشر نراه، أيضا، في قصة (جميلة) حيث يعاود الراوي ممارسة هوايته، فيبدأ القصة بالقول: (في صبيحة عكرة دبقة، من أصابيح نهارات آب المجمرة، بكّرت جميلة في الخروج من غرفتها في الطابق العلوي من خان الجيجاوي، بعد أن طبعت قبلة على كرزتي طفلها الأشقر سمير...) [٢٤].

إن الراوي هنا ينقل أحاسيسه ومشاعره إلى النص على الرغم من أنه غير مشارك في الحدث (صبيحة عكرة دبقة). لقد تطفّل على الشخصية فمنعها من البوح بمكنوناتها ومشاعرها، وتولى هو مهمة ذلك!

تباين الأصوات:

بات من المسلمات أن لكل شخصية لسانها الذي يميزها عن غيرها، فهناك الشاعر، والصبي، ورجل الدين، وربة المنزل، والموظفة، والفلاح و..الخ. إن لكل من هؤلاء، وغيرهم، لسان ينضح بفكره وطبيعته وبيئته ومستوى وعيه، بحيث يغدو من غير الطبيعي أن يتحدث فلّاح لم يعرف في حياته غير حقله ولم يدخل المدرسة قط عن (سلفادور دالي) أو (جورج أمادو) أو (غابريل غارسيا ماركيز). كما لا يعقل أن يتحدث شخص أمّي لصديق له فيقول : (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)، أو أن تتحدث الراقصة بلسان أستاذة الجامعة، ولو حدث ذلك في القصة لفقدت قدرتها على الإيهام بحقيقتها الفنية (Illusion)، وهو أول شروط نجاحها.

ولذلك فإن من أهم مواصفات القاص أن يكون ممثلا قادرا على تقمص كل شخصية من شخصيات قصته، فيتحدث بما يناسب وعيها وبيئتها ومستواها الثقافي، بمعنى أن يترك بينه وبينها مسافة فلا يرغمها على النطق بلسانه هو، حتى لا تتشابه الشخصيات فتفقد مصداقيتها، وبالتالي مصداقية النص برمته.

معظم كتّاب القصة يدركون ضرورة التباين الفردي للأصوات، لكنهم يسهون أحيانا عند التطبيق عن ذلك، فيسارعون إلى التحدث نيابة عن الشخصيات في النص، فيقوّلونها ما لا يسمح لها وعيها ومستواها وطبيعتها بقوله، ما يسبب للقارئ نوعا من الارتطام يخرجه من سياق القصة، ويقطع انسيابية متابعته للوهم الفني، لأن هذا الوهم ما عاد وهما بعد أن قمع الكاتب شخصياته وجعلها تهذي بكلام ليس لها، مفارق للواقع والمنطق.

في قصة (لمن تنضج الثمار) يبني القاص حمدي البصيري نصه على حكاية العانس (سلمى) التي مُنعت من الذهاب إلى المدرسة منذ أن بدأت تبرز مفاتنها (حين نقرت بيضتي، وبدأت أتهيأ للفقس قالت أمي: سلمى، صرت عروسا، يكفي مدرسة، البيت سترة لك حتى يأتي النصيب[٢٥].

لكننا نفاجأ بأن هذه القروية التي لم تدخل المرحلة الإعدادية، والتي وصلت الثامنة والعشرين ولم تتزوج تتكلم بلسان شاعرة: (مفاتني تذبل، صـدري يتهدل، نـيراني تخبو، لا أريـد أن أبـرد، البرد قاتل، لا أريد البقاء عانسا يا أمي، لا يود الشجر أن تذبل فاكهته على الأغصان، لا يود بقاءها حتى الخريف، الخريف يا أمي أخشى أنه قادم قريبا) ص٣٣. ونراها تتفلسف أيضا: (خلقت ككل النساء، لي ما لهن ولهن ما لي، فلم لا يبعث الله ما لهن لي؟ لماذا؟؟) ص٣٤.

وفي قصة (الآلية المناسبة المتناسبة) للقاص اليمني وجدي الأهدل يضبط الطفل ابن السادسة والديه (أثناء ما كانا يعملان بجد وإتقان أملا في الحصول على شقيقة لطفلهما الوحيد تؤنسه)[٢٦]. وحين لم يحضر الأبوان في اليوم التالي الطفلة التي أفهماه أنهما كانا يحاولان إنجابها لتلعب معه نجده يقول: (تبا هل فشلت محاولتكما في الأمس؟ بالتأكيد أنا السبب.. آه يا لي من غبي!) ص٣٢. أما حين يخبر الصبي أباه بأنه رأى أمه مع أحد الرجال، ويستفسر الأب منه (هل رأيت أمك مع ذلك الرجل تماما كما رأيتني مع أمك في تلك الليلة التي اقتحمت فيها علينا غرفة النوم؟)، يرد الطفل بلسان رجل فصيح : (تماما بتمام مع فارق أنه استخدم الآلية المناسبة المتناسبة بشكل موفق) ص٣٤. ولا أدري أي طفل ذاك الذي يقول: (تبا) و(تماما بتمام) و(بشكل موفق) !

على الطرف المقابل، يغالي عدد من كتّاب القصة القصيرة في المطابقة بين الشخوص وأقوالهم إلى حد إنطاقها باللهجات، ما يفضي إلى التخلي عن أهم وظائف اللغة وهي التواصل، لأن استعمال العامية يعني حصر النص في نطاق قرائي ضيق قد لا يتعدى فئة المتحدثين بتلك العامية، وهم عادة أبناء منطقة محددة في بلد دون غيره.

على سبيل المثال نقرأ في قصة (حفيظة) من مجموعة (أوراق من دفتر الهوية) لغسان خضرة ما يلي: (مدام حفيظة بحب خبرك إنو جوزك كان نايم عندي. وهلا راح على الشغل. إذا اتصلتي بالمكتب هلا ما بتشوفيه هنيك، بعد شوي إتصلي. هيهى هيهئ باي) [٢٧].

وفي قصة (ترنيمة) من المجموعة ذاتها نقرأ : (شو هادا ولي. ولك العما في عيون عيونك. ولك انخمدي ولي. لعنة الله عليك. والله روحك من فعل الشيطان) ص٥٢.

قد يتمكّن القارئ الشامي، والسوري عموما، من التعاطي مع هذه التراكيب العامية، على الرغم مما تسببه - حسب رأيي- من ارتباك في سيرورة السرد من خلال استغنائها عن انسيابيته وحيويته وفتحها المجال أمام التلكؤ الناجم عن الحاجة إلى التوقف لتدبّر لفظ المفردات، ثم ترجمتها. لكن، كيف سيكون الحال مع القارئ التونسي، أو السوداني مثلا، الذي لو تمكّن من لفظ المفردات لن يتمكّن من ترجمتها؟

ولو تحوّلنا إلى العامية المصرية لجابهنا الحاجز ذاته ونحن نقرأ المقطع التالي من قصة (عم شعبان) لعماد النويري: (ميت مرة قلتلك محدش يقعد على المكتب بتاعي .. يا بيه أنا مكنتش موجود، وبعدين مش أنا بس اللي بدخل المكتب .. خمس سنين وأنت في المر ده .. عمرك ما اشتكيت وفي الآخر برضه يخصموا منك مرتب شهر. يخصمو منك ليه؟ ده

مفيش حد شغال زيك .. من سبعة الصبح وأنت بتطفح الكوتة، وبرضه الشغل ما بيخلصش) [٢٨].

قد تتّسع، إلى حد ما، فئة قرّاء العامية المصرية لشيوعها من خلال المسلسلات والأفلام التي تعرضها الفضائيات، ولكنها تظل على صعيد القراءة عائقا يحول دون حيوية وانسيابية السرد، وبالتالي القراءة. أما المعضلة الأدهى فهي أن تتحول اللهجة إلى لغة أشبه ما تكون باللغة الهيروغليفية، فتستعصي على الفهم وتستغلق على كل الناطقين باللغة العربية!

هذا ما نصادفه في قصة (عبّار) لمريم جمعة فرج من مجموعة (كلنا..كلنا نحب البحر) حين تتحدث الشخصية بلسان هندي يحاول التعبير باللهجة الخليجية: (شوف حلجي بلال، حرمه مال انت حرامي، مستأجر مال صندقة مال انت حرامي، أنا بيعرف واحد مستأجر، نفر فقير "وايد" يبغى صندقة "أرباب" ويهمس، أنا بيعرف نفر يبغي فيزا، أنا بيعرف ويرفع صوته، أنا بيعرف... أنا بيعرف الدنيا كله ما في واحد حرمه اسمه نرجس، يمكن نرجس مات)[٢٩] .

إغراء اللغة:

يتبقى لنا ملاحظة أن الولع باللغة، قد يغري الكاتب في بعض الأحيان بالاستطراد والإطناب. ورغم أن البلاغة مطلوبة، وتدل على مكانة الكاتب ومقدرته على سبك فكرته بإتقان، إلا أن الوضع يختلف تماما في مجال القصة القصيرة لأن زمنها الخطابي قصير، وطبيعتها تعتمد على التلميح والقول الخاطف بعيدا عن الشرح، أو تكرار الشيء نفسه بعبارات مختلفة.

إنما، وفي إطار الولع بالبلاغة، نجد الكاتب ينسى أحيانا، القصة التي ينسجها، ويتغاضى عن منطقها السردي ويسترسل في ملكوت اللغة،

فينشط بعيدا عن النص، ويخلق، من حيث لا يدري، استطالات سردية يعجز النص عن حملها، لأنها تمطّ خطابه إلى درجة قطعه لفترة معينة، ثم ترقيعه من جديد لمواصلة القصة، وهو ما يخلق ترهلات في السرد تقود إلى ضعضعة التوتر الدرامي وضياع الحبكة.

ففي قصة (قصب السكر) من مجموعة (لسميرة وأخواتها) للقاصة والروائية فاطمة العلي نجد الكاتبة ترخي العنان لغواية اللغة مخلفة استطالات شعرية، وصفية وفلسفية، أثقلت كاهل السرد، متناسية خصوصيته وحساسيته ضد أي حمولات زائدة عن مرامي النص. ولنقرأ معا المقطع التالي :

(تقوى الأجنحة يوما بعد يوم، تنسج ضعفها من قوتها، يتمدد الضوء في قوة من الضوء، يفرش ضوءه في عمق الليل، تصاعد الأغنيات، تراودها رغبة الغناء، تتلاشى النغمات في أوتار النغمات، تتوارى الأسراب من كل شيء، خلف سراب لكل شيء، كل الحياة سراب، ما الحقيقة إلا سراب. اختنقت بهذيان لم تعهده، واصلت هذيانها، الزحام والعرق، الأجساد المتراصة المتلاصقة، الأنفاس اللاهثة، العيون الكاشفة، الأشداق الفاغرة الأقدام الهاربة، الأيدي السارقة، النفوس الزائفة، لاشيء سوى بعض لآثار من آثار، وحفر من حفر، يظلل فراغ المفترق نفس الطريق، نفس العابرين الغابرين وقد سقط من سقط، ونجا من نجا، الجميع يعبرون الثغور إلا من زحف على حدقته واحتضن رمال الغمغمة والهمهمة والتهتهة والثأثأة) [٣٠].

و.. لنتذكر دائما المقولة الشهيرة للناقد الروسي ايخنباوم : على القصة القصيرة أن تنطلق بقوة صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة وبكل قوة الهدف المنشود .

الهوامش

١- د. حميد لحميداني، (بنية النص السردي)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ٢٠٠٠ - ط٣ - ص٢٩.

٢- د. يمنى العيد، (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٩ - ط٢ - ص١٦٥ .

٣- د. صلاح فضل، (بلاغة الخطاب وعلم النص)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت١٩٩٢- العدد١٦٤- ص ٣٠٢-٣٠٣.

٤- د. أحمد جاسم الحسين، (القصة القصيرة جدا)، دار عكرمة، دمشق ١٩٩٧- ص ٣٩.

٥- محمد كامل الخطيب، (بلاد كالزيتون)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧.

٦- محمود الريماوي، (لقاء لم يتم)، منشورات أمانة عمان الكبرى - عمان ٢٠٠٢ - ص ٩ .

٧- زكريا تامر، (النمور في اليوم العاشر)، دار الآداب، بيروت١٩٧٨، ص ٨١ .

٨- ياسين رفاعية، (العصافير)، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص٩١.

٩- حيدر حيدر، (الفيضان)، دار ورد، دمشق، ط٤،٢٠٠٦، ص٢٣.

١٠- سحر سليمان، (حرق الليل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٧، ص٣٠.

١١- ياسين رفاعية، (العصافير)، ص ٨٥-٨٦.

١٢- (البنيوية في الأدب)، روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٤ - ص ١٠٠.

١٣- ثريا البقصمي، (رحيل النوافذ)، مطابع المنار، الكويت١٩٩٤، ص ٥١.

١٤- نفسه - ص ٤٨.

١٥- محمد المخزنجي، (البستان)، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٢.

١٦- محمد كامل الخطيب، (بلاد كالزيتون)، ص ٥٤-٥٥.

١٧- ليلى محمد صالح، (لقاء في موسم الورد)، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٤ - ص ٦٨ - ٦٩ .

١٨- نفسه - ص ٦١.

١٩- نفسه - ص ٦٩.

٢٠- د. عبد الرحيم الكردي، (البنية السردية للقصة القصيرة)، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٥- ص١٤ .

٢١- حمد الحمد، (عثمان وتقاسيم الزمان)، شركة الربيعان للنشر، الكويت١٩٩٤، ص٣٨.

٢٢- حيدر حيدر، (الفيضان)، ص١٥٥.

٢٣- مروان المصري، (ما حدث لعبد الله)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٠، ص١٥.

٢٤- نفسه، ص ٧٧.

٢٥- حمدي البصيري، (البحث عن ليلى)، دار سعاد الصباح، الكويت ٢٠٠٠، ص ٢٧-٢٨.

٢٦- وجدي الأهدل، (رطانة الزمن المقماق)، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء ١٩٩٨، ص ٢٩.

٢٧- غسان خضرة، (أوراق من دفتر الهوية)،الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٠٨، ص٤٠.

٢٨- عماد النويري، (الرأس والجدار)، مطابع دار البلاغ، الكويت، د٠ت، ص٢٤.

٢٩- مريم جمعة فرج، (كلنا.. كلنا نحب البحر)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط٢، ١٩٩٢، ص١٤٦.

٣٠- فاطمة العلي، لسميرة وأخواتها، إصدار خاص، الكويت ٢٠٠٥ - ص٦٩ -٧٠.

إدانة المؤلف بجرائم السارد

هل تراني أضيف مفارقة جديدة إلى مفارقات عالمنا العربي، إذ أشير إلى الكم الهائل من الإنتاج العربي في مجال السرديات (الرواية والقصة) من جهة، وشبه غياب الدراسات النقدية الجادة في هذا المضمار من جهة أخرى ؟ وهل تراني أجانب الصواب حين أقول إن ضحالة مفاهيمنا في مجال السرديات جعلت الأمور تلتبس علينا فلا نميز بين الكاتب (Author) والراوي (Narrator)، أو بين الكاتب وشخصيات (Characters) نصه السردي، ولا نفرق بين الواقع الحقيقي (Reality) وواقعية النص السردي (Illusion) إلى درجة أننا أوصلنا العديد من الكتاب إلى المحاكم بتهم اقترفها الرواة أوشخوص الأعمال الروائية والقصصية؟!

يمكن لنا في هذا المضمار أن نسوق قائمة طويلة بأسماء الكتاب العرب الذين أُعدمت أعمالهم، أو لوحقوا قضائيا، أو شوّهت صورهم اجتماعيا على أقل تقدير بسبب رواياتهم أو قصصهم أو أشعارهم، ومن هؤلاء على سبيل المثال: نجيب محفوظ، نزار قباني، حيدر حيدر، موسى حوامدة، ليلى العثمان، عالية شعيب، نوال السعداوي، وجدي الأهدل وغيرهم الكثير.

لا شك أن المطابقة بين الكاتب والراوي، أو بينه وبين شخصيات عمله الأدبي تكشف عن قصور واضح في التعاطي مع الأعمال السردية وفي فهم آلياتها وعلاقتها بمبدعيها. وهذا ما يعيدنا، بتصوري، إلى اللاوعي الجمعي العربي الذي ارتكز، وعبر قرون طويلة، على ثقافة (إسنادية) صاغها الإسلام منذ بداياته فأقصى كل (رواية) شفهية، ثم كتابية لم تستند

إلى حقيقة موثقة. وعرفت شروط القص آنذاك بالدقة، والإسناد الصحيح (عن فلان عن علان عن ...)، والصواب ، والحق. وقد عدّ الإسلام الخروج عن هذه الشروط خروجا عن الإسـلام. ومن هنا يتضح سبب إقصاء النضر بن الحارث الذي كان يروي قصص أقوام الجاهلية والكهان وملوك فارس وأساطير الأولين والمعتقدات القديمة دون أن يأبه للقيم والتعاليم الإسلامية[١].

لقد رسّخ تراثنا الديني والأدبي ثقافة (العنعنة) انطلاقا من نبذ الإسلام لكل رواية غير حقيقية، وإلحاحه على صدقها وواقعيتها. وقد تجلى ذلك في الأحاديث النبوية ضمانا لصدقيتها والنأي بها عن الشك. لكن، ولسوء الحظ، سرعان ما انسحب هذا النهج على التراث الأدبي، وغدا آلية لاغنى عنها لإثبات دعوى الصدق والتنزّه عن التلفيق.

ففي مفتتح (الأغاني) وتحت عنوان (ذكر المائة الصوت المختارة- الرشيد يأمر المغنين باختيار ثلاثة أصـوات) يقول الأصفهاني: (أخبرنا أبو أحمد يحيى بن علي بن يحيى المنجم قال حدثني أبي قال حدثني إسحاق بن إبراهيم الموصلي أن أباه أخبره أن الرشيد رحمة الله عليه أمر المغنين...)

ويواصل الأصفهاني هذا النهج في كل أجزاء (الأغاني) فنقرأ :

(أخبرني محمد بن يحيى الصولي قال حدثنا إبراهيم بن فهد قال حدثنا خليفة بن خياط شباب العصفري قال حدثنا هشام بن محمد قال حدثني يحيى بن أيوب البجلي قال حدثنا أبو زرعة بن عمرو بن جرير بن عبد الله البجلي قال: سمعت جدي جرير بن عبد الله يقول، وأخبرني به عمي قال حدثنا أحمد بن عبيد الله قال أخبرنا محمد بن يزيد ابن زياد الكلبي أبو عبد الله قال حدثني معروف بن خربوذ عن يحيى بن أيوب

عن أبي زرعة بن عمرو قال: سمعت جدي جرير بن عبد الله، ولفظ هذا الخبر لأحمد بن عبيد الله وروايته أتم قال ...)[٢].

وفي (الفرج بعد الشدة) يكتب التنوخي: (.. وأخبرنا أبو علي الحسن بن محمد بن عثمان الفسوي، قراءة عليه بالبصرة سنة سبع وثلاثين وثلثمائة، قال: حدثنا يعقوب بن سفيان الفسوي، قال: حدثنا عمرو بن مرزوق، قال: حدثنا شعبة، عن قتادة، عن النصر بن أنس عن بشير بن نهيك عن أبي هريرة...)[٣].

وتحت عنوان (قصة الثلاثة انطبقت عليهم صخرة ونجّتهم أعمالهم) يقول التنوخي: (حدثنا محمد بن جعفر بن صالح الصالحي أبو الفرج، من ولد علي بن صالح، صاحب المصلى، قال: حدثنا أبو الجهم أحمد بن الحسين بن طلاب المشغرائي، من قرية من قرى غوطة دمشق يقال لها: مشغرا، قال: حدثنا محمد بن عبد الرحمن الجعفي، قال: حدثنا أبو أسامة، قال: حدثنا عبيد الله بن عمر، عن سالم، عن ابن عمر، عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنه قال...) ص ٢٥.

وفي مفتتح الجزء الأول من (الكامل) يقول المبرد: (حدثنا أبو عثمان سعيد بن جابر قال حدثنا أبو الحسن علي بن سلمان الأخفش قراءة عليه قال قرئ لي هذا الكتاب على أبي العباس محمد بن يزيد المبرد...)

وفي الصفحة السادسة منه يقول: (قال أبو العباس: حدثنا أبو العباس بن الفرج الرياشي، قال: حدثني الأصمعي قال ...)[٤].

وفي (الأمالي) نقرأ: (قرأت على أبي عبد الله نفطويه قال عثمان بن إبراهيم الخاطبي فقال لي بعد أن قرأت قطعة من الخبر فتبيّنه: حدثنا بهذا الخبر أحمد بن يحيى عن الزبير بن البكار قال حدثني مصعب بن عبد الله عن عثمان بن إبراهيم الخاطبي قال...)[٥].

وفي (البيان والتبيين) نقرأ: (أخبرني ابن الكلبي عن أبيه عن أبي صالح عن ابن عباس قال ...) و(وقال العايشي وخالد بن خداش حدثنا مهدي بن ميمون عن غيلان بن جرير عن مطرف بن عبد الله بن الشخير عن أبيه قال...)[٦].

وعلى الرغم من التخلي عن صرامة تلك الشروط فيما بعد، والتوسل إلى الخيال لإضفاء سمة تشويقية إلى الوقائع إلا أن الإيمان بحقيقة ما يُكتب ظل عقيدة لا شعورية راسخة عند عدد كبير من القراء، كما بقيت نزعة تحميل الكاتب جريرة ما يَكتب من وقائع سردية حاضرة في الأذهان، وخير مثال على ذلك ما كان يصادفه الحكواتية في المقاهي حين كانوا يتناولون السير الشعبية، حيث كان يحتج بعض الحضور على مصير إحدى الشخصيات ويطالب بتغييره، فيما يمنع بعض آخر الحكواتي من الانصراف قبل أن يخلص شخصية ما من المأزق الذي وضعت فيه.

لكن، ماذا عن الوضع الحالي وقد دخلنا الألفية الثالثة وبات أغلبنا يدرك خيالية القصص والروايات. ولماذا ما زال يصر عدد منا على حقيقة أحداثها ويربطها بمؤلفها إلى حد المطابقة ؟ أيعقل أن يكون الكاتب قاتلا لمجرد اختراعه شخصية قاتلة، أو تكون الكاتبة داعرة لمجرد اختراعها شخصية مومس ؟

في قصة (خرّوفة) للكاتب الإماراتي عبد الحميد أحمد يعيش الرجل المطلسم محمد صالح وحيدا، في عالم خاص يسوّره الغموض، ويقال إنه رجل مبارك يمشي تحت المطر فلا يبتل، ويستطيع ، كذلك ، أن يجمد حشرة تدب في مكانها بإيماءة من إصبعه، وبإيماءة أخرى يجعلها تدب من جديد. كما انه رجل خارق يحفظ القرآن الكريم كله شرحا وتفصيلا، ويعرف مواعيد الرياح والعواصف. لكنه، ورغم ذلك، منعزل يقضي أغلب وقته في ركن بعينه من المسجد مستلقيا على ظهره يحدق بالفضاء بعيون

مطفأة، وكثيرا ما كانت أجزاؤه السفلية وعورته عرضة للهواء الطلق![٧].

أما الراوي / البطل في قصة (أولاد العنزة) فهو ولد يشغله تفسير لغز إصرار أهله على أن ينادي أم محمود بلقب (عمتي)، رغم علمه الأكيد بأن جده لم ينجب غير الصبيان. لكنه يبقى ولدا، ويبقى تفكيره ساذجا، فهو يعتقد أن (أم الوفا) حين ولّدت أمه صنعت طفلا ليصرخ ويتوجع بدل أمه، كما أنه وضع ميزان الحرارة في الماء المثلج لاعتقاده بأنه إذا كان يقيس الحرارة فلابد أن يقيس البرودة، ولكن (تجلدت يدي، وظل مؤشر الميزان على حاله)[٨].

في حين ذهبت الطالبة في قصة (راقصة المرايا) إلى أبعد من ذلك، حيث أهملت دراستها وتكرر غيابها عن المدرسة، التي لم تكن تتنازل عن المركز الأول فيها، وكل ذلك من أجل علاقة مع المرأة ذات الرائحة الذكية، والنقطة السوداء على وجنتها، صاحبة الجسد الذي تفوح منه رائحة لا مثيل لها، والشفتين الغليظتين الناعمتين وقُبلها الطويلة المخدرة[٩].

الآن، هل نستطيع القول بأن الرجل المطلسم في قصة (خرّوفة) هو مؤلفها عبد الحميد أحمد، وأن الولد المشاكس والساذج في (أولاد العنزة) هو كاتبها وليد معماري، وأن الطالبة اللاهية عن مدرستها في سبيل إشباع رغبتها مع المرأة ذات النقطة السوداء في (راقصة المرايا) ماهي إلا مؤلفتها الأديبة القطرية سعاد آل خليفة ؟

لأول وهلة يبدو هذا السؤال اعتباطيا، وساذجا، لأن إجابته تكاد تكون واضحة للجميع، وهي أن الرجل المطلسم، والولد المشاكس، والطالبة اللاهية، ما هي إلا شخصيات وهمية من ورق أبدعها الكتاب الذين ألفوا قصص (خرّوفة) و (أولاد العنزة) و (راقصة المرايا)، وبالتالي

فهي شخصيات خيالية، في حين أن مبدعيها أناس حقيقيون من لحم ودم. بمعنى أنه ليس من المنطقي والمقبول المطابقة أو المساواة بين تلك الشخصيات ومبدعيها، أو تحميلهم جريرة الأفعال التي تأتيها هذه الشخصيات.

هل انتهى الأمر إذن، وحُلّت المشكلة بهذه البساطة ؟ إذا كان ذلك كذلك، فلماذا قامت القيامة بوجه الكاتب حيدر حيدر على خلفية ما جاء في روايته (وليمة لأعشاب البحر)، ولماذا رفعت الدعاوى ضد الكاتب اليمني وجدي الأهدل مطالبة بسجنه ونفيه لأنه - حسب زعمهم- سبّ الأديان في روايته (قوارب جبلية) وصوّر اليمنيين على أنهم جهلة ومحتالون وفسدة أخلاق وعَبدة للجنس، ولماذا سيقت الأديبة الكويتية ليلى العثمان إلى المحكمة بتهمة الإخلال بالحياء العام بسبب مجموعتها القصصية (الرحيل) ؟!

ظني أن منبع اللبس، وأساس افتعال الاشتباك بين المؤلف والنص، ما هو إلا سوء فهم لما يعرف بواقعية النص، ذلك أن عددا كبيرا من القراء مازال يرى في النصوص القصصية والروائية تجارب حقيقية لمؤلفيها، يحملهم كل سلبيات أفكار وتصرفات شخوصها، ويلصق بهم التهم عن كل ما تقترفه هذه الشخوص من أفعال غير مرغوبة، أو خارجة عن المواضعات الأخلاقية والمجتمعية، وقد يجرجرونهم إلى المحاكم لمحاسبتهم عما اقترفت شخوص نصوصهم من منكرات.

هكذا، وبدل أن يكافأ المؤلف على تمكنه من تذويب الحواجز بين الخيال والواقع، والوصول إلى إيهام القارئ بحقيقة المتخيل الذي يقدمه له، إلى درجة التسليم بأنه واقع حقيقي لا واقع نص متخيل، بدل من هذا نراه يُعاقب بالتكفير والخيانة والمطاردة.. الخ.

واقعية النص الـروائي أو القصصي، ولا نتحدث هنا عن السير الذاتية، لا تعني بحال من الأحوال أنها صورة طبق الأصل عن الواقع، وإلا فما الفائدة منها إذا كانت نسخة (فوتوكوبي) عن شيء موجود ومنجَز! إن عالم النص، وبكل بساطة، عالم وهمي متخيَّل تحكمه قواعد خاصة تختلف عن قواعد العالم الحقيقي المعيش. ونجاح هذا العالم الوهمي رهن بقدرة مبدعه على إيهامنا، كقراء، بأن عالمه الوهمي هذا مشابه لعالمنا الحقيقي. ولذلك فإن نجاح الكاتب يرتكز أساسا على النجاح بمهمة إيهامنا بحقيقة دراماه وإقناعنا بها.

وعليه، فإن أي تصنّع، أو تدخل خارجي بالنص سيربك سيرورة عالمه الخاص، فيفقده القدرة على الإيهام بحقيقته الدرامية، وهو ما يعني فشل النص. تماما كالممثل في الدراما التلفزيونية أو السينمائية حين يعجز عن تقمّص الشخصية بشكل محكم فتأتي تصرفاته مصطنعة وغير مقنعة ، مما يشعر المتفرج بأن من يراه على الشاشة هو الفنان فلان وليس الشخصية (س)، بخلاف ما يحدث حين يتمكن الممثل من تقمص الشخصية حيث يقتنع المتفرج، لا شعوريا ، بأن من يراه على الشاشة هو الشخصية (س)، ويغيب عن ذهنه أنه الفنان (فلان)، على الرغم من معرفته المسبقة بأن الشخصية (س) ما هي إلا شخصية وهمية يقوم بتجسيدها الفنان (فلان).

بمعنى أن العملية وهمية برمّتها، تقوم على اتفاق ضمني بين النص والقارئ (Narrative contract)، و بين الفيلم أو المسلسل و المتفرج، شرطه الأساس النجاح في حبك عالم وهمي قادر على إيهام القارئ، أو المتفرج بحقيقته (الفنية). وبالمجمل، فالعالم المتخلق عالم خيالي له أدواته وقواعده الخاصة، المختلفة عن أدوات وقواعد العالم الحقيقي المعيش.

ومن هذا المنطلق، لا يمكننا إسقاط أحكام وقواعد العالم الحقيقي على العالم الدرامي المتخيل، أو محاكمته بناء عليها. لكن، هذا لا يعني أن مجريات هذا العالم المتخيل لا يمكن أن تحدث في العالم الحقيقي المعيش, إنما يعني أنها ليست نسخة طبق الأصل عن عالم حقيقي عايشه الكاتب. فليست مهمة النص السردي أن يقول الحقيقة، بل ما يبدو أنه حقيقة.

ولوضع اليد على الوجع، كما يقال، لابد من الإقرار بأن شريحة ليست بهينة من القراء (العرب) ما زالت تتردد في (هضم) القصة أو الرواية، وتجنح، لاشعوريا، إلى إلصاق أفعال السارد، أو شخوص وأفكار النص بالمؤلف،على طريقة (لا دخان بلا نار). بمعنى أن الدراما المتخيلة في النص ماهي إلا وقائع مضخّمة سبق وجرّبها المؤلف على أرض الواقع.

ولتحري سبب ذلك لابد من إدراك أن العرب قديما ما كانوا يعتدّون بالرواية غير الواقعية (ولا أعني الرواية بمفهومها الغربي الحالي لأنه لم يكن لها وجود في تراثنا، بل أعني نقل شخص لأحداث أو أخبار أو أشعار لأشخاص آخرين)، بل كانوا يعتبرون الرواية غير الصادقة (الخيالية) مرذولة، وهو ما دفع بالحريري إلى الأسف واستغفار ربه لأنه اقترف إثم كتابة المقامات لما فيها من تخييل، ولذلك رأيناه يختتم مقاماته بالقول: (هذا آخر المقامات التي أنشأتها بالاغترار، وأمليتها بلسان الاضطرار، وأنا استغفر الله تعالى مما أودعتها من أباطيل اللغو، وأضاليل اللهو)[١٠].

وهذا ما أكده الناقد صلاح فضل بقوله : (من اللافت للنظر أن مبدأ الاحتمال لم يناقش فيما يبدو في البلاغة العربية، اللهم إلا عرضا عند الحديث عن الإحالة والغلو، فظلت العلاقة مبهمة وغائمة بين التاريخ والقص. ونظر إلى السرد باعتباره مرتبطا بطرق الرواية لما يفترض أنه وقع بالفعل، دون تنمية لفكرة الاحتمال التي تقود إلى مشروعية المتخيل وحقه

في الوجود الأدبي المفارق بطبيعته للوجود المادي التاريخي). ويضيف: (المشكلة تمثلت في قصر نفس النقاد في المتابعة الفلسفية لنظريات الأدب الإغريقية، والتصاقهم الشديد بالمادة الشعرية المتشذرة، وخلط مفهوم القص بطبيعة «الرواية» التي تتحرى الصدق الخارجي بطريقة صارمة[11].

إذن، ليس بمستغرب أن يتحكم اللاوعي الجمعي، لاشعوريا، بنظرة شريحة من القراء العرب إلى النص السردي، رواية كان أم قصة، نحو استبعاده من دائرة الاهتمام كونه مجرد (سوالف) بالدرجة الأولى، وعدم تقبّل خياليته إذا دخل حيز القراءة، بالدرجة الثانية. وإذا أضفنا حداثة القارئ العربي في التعامل مع النص السردي، كنص أدبي فني لم يألفه إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، وافتقاره إلى مفاهيم النص السردي الأدبي التي أخذناها، ومازلنا، عن الغرب، نكون - بوهمي - قد وصلنا إلى مكمن النزوع إلى المطابقة بين المؤلف وبين شخصيات نصه أو سارده، ولا أراني بحاجة للتذكير بأنني لا أعني هنا روايات السير الذاتية.

في الغرب أطلقوا رصاصة الرحمة على المؤلف وأنهوا المشكلة (بارت، تودوروف، فاليري وغيرهم، فما عاد النص السردي يحيل على شيء خارجه أو غيره، ذلك إن نسبة النص إلى مؤلف - حسب رولان بارت -معناها «إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا . إنها إغلاق الكتابة»)[12]. وبالتالي فمواقف وأفكار وتصرفات الشخصيات في النص تعود لها وحدها، ولا تنسب إلى شخص المؤلف لأنه مات فور انتهائه من إنجاز النص، ولذلك فالسارد وان كان يروي بضمير الـ (أنا) فما هو إلا شخصية من شخصيات النص، وليس المؤلف، رغم الوهم الذي يخلقه ضمير المتكلم في النص السردي من أن المؤلف الـ «أنا» ما هو إلا شخصية من شخوص النص (بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز. انه يصبح كائنا

من ورق إن صح التعبير. فلن تعود حياته مصدر حكاياته وأصلها، وإنما حكاية تنافس عمله وأثره ... على هذا النحو فان الصدق الذي يشكل عقيدة الأخلاق الأدبية، يغدو مشكلا زائفا ف «الأنا» الذي يكتب النص ليس هو أيضا إلا «أنا» من ورق) [١٣] .

من هنا فإن المطابقة بين الكاتب والبطل في النص السردي، أو بين الكاتب والراوي الذي قد يكون شخصية من شخصيات النص، وقد يكون هو من يتولى مهمة الإدلاء بكل تفاصيل عالم النص من أحداث وشخوص وغيرها، لن تؤدي إلا إلى سوء الفهم ومساواة الخيال بالواقع ، وصولا إلى اتهام المؤلف بجرائم اقترفها الراوي، أو أحد شخوص النص السردي، وهو ما حدث مع الكتاب الذين ذكرناهم آنفا، ذلك إن هذا التطابق (يدفعنا إلى قراءة الكاتب في الشخصية المعينة أو الفكر المعين الذي تحمله هذه الشخصية، وليس إلى قراءة الخطاب أو النص قراءة كلية لا يمكنها البحث عن الكاتب إلا من خلال الكتابة وإنتاجيتها بصفة عامة، لان هذا التماهي لو قمنا به بين المروي له والقراء، لما أمكننا الوصول إلى المبتغى الذي نرمي إليه)[١٤].

وهذا ما لفت إليه د. عدنان عبد الله في خضم حديثه عن المدرسة التحليلية في النقد، حيث ذهب إلى أن هذه المدرسة (تنظر إلى أي تفسير أو تأويل أدبي من خلال النص فقط، أي أن أي اعتبار للنص ينبغي أن يبدأ بالنص. ولهذا يتعين على القارئ الجيد أن يقاوم ذلك الإغراء الذي يدفعه لربط النص بحياة المؤلف أو بالظروف التاريخية أو الاجتماعية أو الاقتصادية المحيطة بالنص ويبدأ قبل كل شيء بالنص. وحينما ينتهي من دراسة النص فله بعد ذلك أن يربطه بما شاء)[١٥].

ومن الواضح أن هذه المدرسة تبني على الأسس التي أرساها الشكلانيون الروس (Russian Formalists) ذلك (أن النص الأدبي- أي نص- يتمتع باستقلاليته الخاصة دون ضرورة ارتباط ذلك النص بمؤلفه أو الزمن الذي كتب فيه أو الظروف الاجتماعية التي ولد فيها. ونقصد من ذلك أن المؤلف أو الزمن أو الظروف الاجتماعية هي عوامل مساعدة قد تعيننا على فهم النص ولكنها ليست النص نفسه. ومعنى هذا أننا نستطيع- وغالبا ما نفعل - أن نقرأ نصا أدبيا دون الرجوع إلى سيرة المؤلف أو دراسة تاريخ النص أو الظروف الاجتماعية التي أحاطت بالعمل الأدبي... واستنادا إلى ذلك نستطيع أن نقول أن النقد الأدبي التحليلي يستطيع أن يستغني عن التفاصيل الخارجية لأنها ليست من لوازم النقد)[١٦].

وإمعانا في الفصل بين المؤلف والسارد ابتدع الناقد واين بوث (Wayne Booth) مصطلح المؤلف المفترض أو المؤلف الضمني (Implied Author). وهذا المؤلف لا يطابق ولا يساوي بأي حال المؤلف الحقيقي، بل يعني صورة المؤلف المتخيلة التي يمكن للقارئ أن يبنيها من خلال النص السردي ككل، فأنا (أقرأ مثلا رواية "جوزيف وأخوته"، فأسمع فيها صوتا هو السارد الخيالي، فيقول لي شيء ما إن هذا الصوت ليس صوت "طوماس مان" المؤلف الحقيقي، فأبني بطريقة ما، دون أن أستغل كثيرا من الإشارات غير النصية إن أمكن، وراء الصورة الصريحة لهذا السارد الساذج الورع، الصورة التي يفترضها هذا المتخيّل لمؤلفه، الذي أفترض بالتضاد أنه زنديق نيّر العقل. وهذا هو المؤلف كما استقرأته من نصه، وهو الصورة التي يوحي لي بها هذا النص عن مؤلفه) [١٧].

أي أن المؤلف المفترض هنا هو مقام خيالي لا واقعي، وبالتالي يصبح لدينا: المؤلف الحقيقي، والمؤلف المفترض، والسارد، والقارئ المفترض (سأتجنب الخوض فيه الآن حتى لا أزيد الطين بلة)، وأي من هؤلاء لا يساوي ولا يتطابق مع الآخر، لا فكريا ولا أخلاقيا. ومادمنا قد استبعدنا، أو اغتلنا المؤلف الحقيقي (حسب النقد الغربي)، فقد استبعدنا أي علاقة تطابق، أو مساواة، بينه وبين السارد أو شخصيات النص السردي.

واللافت للنظر أن الشكلانيين الروس احتاطوا لمثل هذه المسألة، فقصروا نقدهم للأدب على مدى قدرة خصائص النص على جعله أكثر أدبية، فقد كان هدفهم (أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل، ولخّصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سموه الأدبية "la litterarit"، وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي. وليس معنى هذا أن الشكلانيين كانوا يعتبرون البحث في هذه الجوانب الخارجة عن الأدب لا صلة له البتة بالأدب، ولكنهم فقط اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن اختصاصهم كنقاد للأدب. فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس، وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع)[١٨].

وهذا ما يبني عليه جيرار جنيت (Gerard Genette)، فيما بعد، في إقصائه للمؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني معا (إذ ليس للسرديات، في نظري، أن تذهب إلى ما وراء المقام السردي، ومن الواضح أن مقامي المؤلف المفترض والقارئ المفترض يقعان في هذا الماوراء)[١٩].

ويذهب جنيت في رفضه هذا إلى أنه (من المسلم به أن قارئا غير كفؤ أو غبيا يمكن أن يبني عن المؤلف، انطلاقا من النص، الصورة الأقل

أمانة كالظن، مثلا، أن ألبير كامي كان انسانا حائرا عييّا، أو أن دانييل ديفو قضى ثمانية وعشرين عاما في جزيرة مهجورة. ولإقصاء هذه التشويهات الثانوية، علينا إذن أن نفترض لدى القارئ، على سبيل الدقة المنهجية ، كفاءة تامة. ولنطمئن إلى أن ذلك لا يعني بالضرورة ذكاء خارقا، وإنما يعني حدا أدنى من الفطنة العادية، وتمكنا جيدا من الشفرات المستعملة، التي منها اللسان طبعا. ويعني التمكن الجيد على الأقل - فيما أظن - التمكن الذي يفترضه المؤلف ويعتمد عليه : انظر مثلا اشتغال رواية بوليسية كلاسيكية)[٢٠].

لكن، وعلى الرغم من ذلك، مازالت شريحة من القراء العرب غير قادرة على استساغة اغتيال المؤلف (مجازا طبعا)، وغير مقتنعة، أيضا، بلعبة (المؤلف المفترض أو الضمني).

والأبعد من ذلك أن بعضا من نقادنا المتخصصين شجبوا هذه المفاهيم ورفضوها رفضا قاطعا، بل استهزأوا بها كما فعل د.عبدالملك مرتاض: (إذا كان هذا المؤلف قد مات واغتالته يد النقد العابث، فماذا بقي من الإبداع ؟ ومن سيكتب للناس بعد الذين اغتيلوا من المؤلفين؟ ولم يموت المبدع ولا يموت الناقد مادام لم يكن النقد إلا ظلا لازبا للأعمال الإبداعية)[٢١].

ويضيف: (ثم ما هذا الشيء الذي يطلقون عليه "المؤلف الضمني"؟ وهل هناك مؤلف ضمني، ومؤلف غير ضمني، في مجال التأليف ؟ ولم يقال لمؤلف الرواية مؤلف ضمني - أي مؤلف وهمي؛ أي لا مؤلف!- ويعترف لباقي المؤلفين الذين يكتبون النقد، والمقالة، وسوى ذلك من الأجناس والأشكال بصفاتهم الإنسانية التي يتمتعون بها ؟)[٢٢].

ويمعن في الاستهزاء فيقول: (ولقد يتولد عن هذا المنطق الغريب أن يكون لكل إنجاز واحد منجزان اثنان : فالسائق الذي يعدو بسيارته لا ينبغي له أن يكون سائقها، وإنما هناك كائن خفي هو الذي يقودها ويعدو بها في المسابقات العالمية، وحينئذ يغتدي السائق " المادي " مجرد مشرف على السائق الضمني الذي لا نراه، ولا يمكن أن نراه، ولا يمكن أن يرانا هو أيضا: من بعيد، لأنه لا وجود له في عالم الواقع)[٢٣] .

وبوضوح أكثر يقرّ مرتاض بأن السارد في النص السردي ما هو إلا المؤلف نفسه وليس ما يسمى بالمؤلف الضمني وذلك لأن: (المؤلف ببساطة، يكتب روايـة مؤلفة من عدة حكايات، وشخصيات، وهو الذي يضع كل مكوناتها السردية، وهو الذي يعبر عنها بلغته الخاصة.. فالشخصيات ليست المؤلف، كما أن المؤلف ليس الشخصيات. فهو السارد من الخلف في الشكل السردي القائم على استعمال ضمير الغائب، وهو السارد الحاضر في سرده لدى استعمال ضمير المخاطب. فـ " أنت " قد لا تعني إلا نفسها، أي الشخصية التي تنهض بالحدث، أو التي يقع عليها الحدث، أو التي تسهم، مع سواها، في بناء الحدث، ولكن ضمن بنية يهندسها مشرف ومنجز معا، هو المؤلف، وأما السرد بضمير المتكلم فعلى الرغم من انه يتداخل مع السارد، فان أي عاقل سيميز بين الأمر والأمر، وسيدرك أن هذا السارد ليس إلا مؤلف النص السردي، قبل كل شيء، وهو مؤلف مباشر، لا ضمني، وحقيقي لا وهمي، وواقعي لا خرافي. ولكن الأحداث التي يسردها ليست حقيقية، ولكنها خيالية. وخيالية الأحداث لا ينبغي لها أن تزيح المؤلف عن مكانته التقليدية. فما شأن المؤلف الضمني ؟ وما خطب هؤلاء المنظرين الغربيين وهم يجردون المؤلف من حقه)[٢٤].

وظني هنا أن مرتاض قد أساء فهم فرضية المدرسة البنيوية عن (موت المؤلف)، واشتط بعيدا في تفسيرها إلى درجة الوهم بأنها تعني محو المؤلف وتغييبه نهائيا عن الوجود، حتى خارج النص الأدبي، بمعنى قطع علاقته بالنص، كمبدع ومشرف ومنجز، وهو ما لم تدّعه البنيوية. وأول ما يثبت ذلك أن بارت (R.Barthes) لا يذكر (الجبل السحري) إلا ويقرنها مباشرة بمبدعها توماس مان، ولا يذكر (بوفاروبيكوشي) إلا مترادفة مع مؤلفها (فلوبير)، وكذا (سارازين) لبلزاك، وهكذا.

وخلاصة القول إن مفهوم موت المؤلف في البنيوية لا يعني فناء المؤلف ومحوه من الوجود، ذلك أن هذا المفهوم مفهوم مجازي لا أكثر، ووسيلة أو حيلة لإخراج المؤلف من النص في سبيل خلق قارئ مبدع يتمحص في عالم النص بعيدا عن حياة المؤلف الخاصة، والتي هي خارج النص أساسا. بمعنى الابتعاد عن سلطة المؤلف في سبيل خلق قارئ منتج لا مستهلك، مع الإبقاء على قيمة المؤلف كخالق للنص برمته.

وهذا ما يخالف تماما ما فهمه البعض خطأ من أن موت المؤلف يعني إلغاءه كمبدع، وبالتالي إلغاء دور الإنسان كذات فاعلة في التاريخ، بل القضاء على حرية الإنسان كما ذهب الدكتور فتحي بو خالقة: (ومن هنا يتضح جليا مسعى الفكر البنيوي إلى استلاب حرية الإنسان، وإحالته إلى كم مهمل غير مؤثر، وشل قدرته على التغيير الفعلي للواقع الاجتماعي، وهذا بالإعلاء من سلطة الأنموذج اللغوي وأنساقه البنيوية، وتعميميه على التاريخ والمجتمع، وعلى الإنسان بوصفه ذاتا فاعلة، وهي بذلك تؤكد نزعتها الجذرية المعادية للتاريخ، والسيرورة والتطور، وتمسكها بما هو ثابت وآني)[٢٥].

وبعد، هل تراني حللت معضلة مساواة المؤلف بسارده أو شخصيات نصه السردي، أم زدتها تعقيدا على تعقيد، ومهدت طريق المؤلفين إلى المحاكم؟ حسبي هنا أن استنفرت أدوات الاستفهام بغية تعميق التفكير في هذه المسألة، للوصول إلى حل شاف يريح القراء والمؤلفين معا، ويحفظ لكل ذي حق حقه.

الهوامش

١- للتوسع انظر: د.عبدالله ابراهيم، (موسوعة السرد العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٥.
وكذلك: ابراهيم صحراوي، (السرد العربي القديم الأنواع والوظائف)، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت ٢٠٠٨.

٢- أبو الفرج الأصفهاني، (كتاب الأغاني)، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت ٢٠٠٢، ج٢، ص ٨٦ .

٣- أبو علي المحسن التنوخي، (الفرج بعد الشدة)، موقع الوراق على الشبكة العنكبوتية، ص ٨.

٤- أبو العباس محمد المبرد، (الكامل)، تحقيق د.محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، د.ت، ج١، ص ١، ص ٦.

٥- أبو علي القالي، (الأمالي)، تحقيق محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ج٢، ص ٤٨.

٦- الجاحظ، (البيان والتبيين)، تحقيق حسن السندوبي، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٢٦، ج١، ص ٩٥، وص١٤٣.

٧- عبد الحميد أحمد، (على حافة النهار)، اتحاد كتاب الامارات ١٩٩٢.

٨- (القصة العربية .. أصوات ورؤى)- كتاب مجلة العربي عدد ٣١ - قصة (أولاد العنزة).

٩- سعاد آل خليفة، الغرفة المغلقة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ٢٠٠١.

١٠- مقامات الحريري، د.ت.

١١- د. صلاح فضل - (بلاغة الخطاب وعلم النص)، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، العدد ١٦٤، عام ١٩٩٢ ، ص ٢٧٩ + ٢٨٢.

١٢- رولان بارت - (درس السيميولوجيا) - ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي -دار توبقال - ط ٣ - ١٩٩٣ - ص ٨٦.

١٣- نفسه - ص ٦٤.

١٤- سعيد يقطين - (تحليل الخطاب الروائي) - المركز الثقافي العربي - ط ٢ - ١٩٩٣ - ص ٣٨٦.

١٥- د.عدنان عبد الله، (النقد التطبيقي التحليلي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد١٩٨٦، ص١٧.

١٦- نفسه، ص ١٤.

١٧- جيرار جنيت ، (عودة الى خطاب الحكاية) ، ترجمة محمد معتصم - المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ٢٠٠٠ - ص ١٨٥.

١٨- د.حميد لحمداني، (بنية النص السردي)،المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء ٢٠٠٠، ص١٨٥.

١٩- عودة إلى خطاب الحكاية، ص١٨١.

٢٠- نفسه، ص ١٨٦.

٢١- د.عبدالملك مرتاض، (في نظرية الرواية)، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد ٢٤٠ - عام ١٩٩٨- ص ٢٥٥ .

٢٢- نفسه ، ص ٢٤٣.

٢٣- نفسه - ص ٢٦٩.

٢٤- نفسه - ص ٢٤٢ + ٢٤٣.

٢٥- فتحي بو خالقة، التفكيك استراتيجية السؤال وحدود الاجابة، عالم الفكر، المجلد ٣٣ لعام ٢٠٠٥، ص ٢٠٢.

العنوان.. بحر من الدلالات

يقال في الأمثال : (المكتوب يُقرأ من عنوانه)، أي يعرف بعنوانه. ورغم اختصاص المثل حين انطلاقه بالرسالة البريدية (المكتوب)، إلا انه سرعان ما تعداها إلى الأوضاع والحالات الاجتماعية والسياسية والجغرافية وغيرها، إذ راح المرء يقرأ من يتعرف إليه لأول مرة من خلال لباسه؛ فهذا فقير، وذاك مراهق يلاحق آخر صرعات الموضة، وتلك ملتزمة، وهاتيك متحررة. والحال ذاتها إذا دخلت منطقة استقبلتك فيها الشوارع النظيفة والمنظمة، أو منطقة أخرى استقبلتك فيها الأتربة والأوساخ، وهكذا.

وبالتمعن قليلا نجد أن هذا المثل (المكتوب) ينطبق تماما على النصوص العلمية والسياسية والفلسفية والتربوية والتعليمية، إذ تأتي عناوين هذه النصوص مباشرة وصريحة، بحيث تدل على محتويات النصوص بمجرد قراءة العناوين، ودون أي عناء، فعنوان كتاب (تاريخ القدس العربية) لمعين حسيب فرج الله، على سبيل المثال؛ يحيل مباشرة إلى أن الكتاب يتحدث عن المراحل التاريخية التي مرت بها مدينة القدس، والحيثيات التي رافقت كل مرحلة. وكذلك، فبمجرد قراءة عنوان كتاب (أعلام النساء في العالمين العربي والإسلامي) لعمر كحالة ندرك أنه يتحدث عن أهم النساء، وبأي مجال برعت كل منهن، والمواقف التي عززت ذكرهن فيما بعد.

بمعنى آخر، أن عناوين مثل هذه النصوص تكون ذات دلالة أحادية لا تحيل على غيرها؛ ذلك أن هذه النوعية من العناوين ليست إلا أداة توصيلية مباشرة تسمي الأشياء بأسمائها، فهي تسعى إلى تسمية

النص وتعيين محتواه بشكل تقريري محايد. وهذا يعيدنا إلى أصل المثل القائل بأن (المكتوب يقرأ من عنوانه)، وهو أن المرسل إليه يعرف غالبا مضمون الرسالة البريدية (المكتوب) بمجرد معرفته لاسم المرسل.

يذكر في هذا الصدد أن عائلة بريطانية أخذت على عاتقها، مع بداية ظهور الخدمة البريدية، تسلم البريد من أصحابه وتسليمه إلى المرسل إليهم. لكن، ظهرت فيما بعد مشكلة كبيرة واجهت هذه الأسرة، وهي أن غالبية المرسل إليهم كانوا يرفضون استلام الرسائل المرسلة إليهم لئلا يدفعوا الأجور، وذلك طبعا بعد أن يكونوا قد اطلعوا على اسم المرسل، فبمجرد اطلاعهم هذا يكونون قد عرفوا الجزء الأهم من مضمون الرسالة وما يبتغيه مرسلها. وهذا ما قاد فيما بعد إلى ظهور الطوابع لحل مشكلة الأجور.

لكن، هل يصمد مَثل (المكتوب) هذا مع النصوص الأدبية، بحيث نعلم ما ستذهب إليه فور قراءة عناوينها، أم سينكسر على صخرة الأدب وتذهب ريحه ؟

الواقع أن طبيعة العنوان تتبع طبيعة النص، ذلك أن العنوان ينبثق بالضرورة من النص. ومن البديهي بالتالي أن يأتي متسقا ومتناغما مع مكونات النص المختلفة؛ من لغة ومضمون وآلية بناء وغيرها. فإذا جاءت لغة النص مباشرة وأحادية الدلالة؛ أشار العنوان إلى شيء معين بشكل مباشر ودون مواربة، والشيء هذا هو الموضوع الذي يعالجه النص بشكل صريح وبطريقة لا تحتمل التأويل .

وظني أن وضع عنوان مخاتل لنص صريح سيؤدي إلى تشويش الصلة بينهما؛ بل والإساءة إلى النص من خلال جعل الموضوع الذي يشير إليه مجرد احتمال. لأن ذلك سيربك القارئ حيث (لا مكان

في تجربة القراءة العلمية للحديث عن الفجوة بين قصدية محتملة للمؤلف والدلالات التي تصل إلى المتلقي، فالقصدية والدلالة تتوحدان داخل النسق أو النص العلمي. وإذا ظهرت مثل هذه الفجوة، فان ذلك يعتبر كارثة علمية حقيقية أقل نتائجها أن المؤلف أخطأ في نقطة ما، أو أن المتلقي غير معد أو مؤهل علميا لتلقي الدلالة)[1].

فلو أخذنا عنوان كتاب (كيف تتحدث الإنجليزية في أسبوع) سندرك مباشرة أن النص يعمد إلى تقديم المفاهيم الأولية لجعل القارئ قادرا على توصيل الفكرة التي يريد من خلال الحديث إلى فرد لا يتحدث غير الإنجليزية. أما لو وضعنا عنوانا ذا طبيعة مغايرة لطبيعة هذا النص؛ المباشر والصريح؛ لقادنا ذلك إلى خلخلة الصلة بين النص وعنوانه؛ والإساءة بالتالي إلى النص من خلال تحميله ما لا يحتمل من دلالات العنوان. ذلك أن الدهشة التي يثيرها العنوان سرعان ما تتبخر حين دخول القارئ إلى النص لأنها لم تؤسس على قواعد فنية وجمالية؛ وهو ما يؤكده د. بسام قطوس في كتابه (سيمياء العنوان) إذ يقول :

(أحيانا تعانقك الدهشة منذ الإطلالة الأولى على العنوان؛ فتكتشف بعد قليل أنها دهشة في محلها؛ من حيث هي ترتكز على أسس فنية وجمالية وإبداعية ترنو نحو التجديد والابتكار: لغة؛ وإيقاعا؛ وصورة ؛ وحساسية فنية؛ وفي أحيان كثيرة ترى أن الدهشة كانت خلّبية مفتعلة لا تستند إلى أساس فني أو قيم جمالية أو إبداعية. ولعل الذي يحدد هذا أو ذاك هو طريقة تعامل المبدع مع اللغة؛ وقدرته على التصرف بها تصرفا يرتفع بمستواها من المستوى المعجمي إلى المستوى الإبداعي الخلاق ، وقدرته على خلق علائق جديدة فيها يناعة الابتكار؛ وطراوة المعنى وجدة الصورة؛ وبهذا وحده يكون المبدع قد تحول باللغة من

مستواها الذهني المجرد إلى مستواها الإبداعي الخلاق)[٢].

الآن؛ لو افترضنا أن عنوان ذلك الكتاب (في ظلال الإنجليزية)، لانفتحت أمامنا سلسلة لا تنتهي من التأويلات منها :

١- العيش بأمان تحت حماية القوات البريطانية

٢- التفيؤ في ظلال الخيمة التي تم جلبها من بريطانيا

٣- أبناء يعيشون بسلام مع امرأة انجليزية

٤- التمتع بقيادة سيارة بريطانية

٥ - معسكر ترفيهي في غابة انجليزية

٦- الاستمتاع باللغة الإنجليزية

وهكذا.. يمكننا أن نضع من المدلولات والإحالات الكثير؛ ولكن ما صلة كل ذلك بالنص الذي يذهب صاحبه؛ كما سبق ورأينا؛ إلى تعليم المبادئ الأولية لكيفية التحدث باللغة الإنجليزية؛ وخلال أسبوع فقط ؟

لا ننكر أن الإيحاء (الاحتمال) السادس الذي وضعناه كدلالة على العنوان يشير إلى جزء من موضوع النص؛ لكنه لا يحدد أو يعيّن موضوع النص ككل. وهذا ما سيثير صدمة وغضب القارئ بعد اطلاعه على محتوى النص؛ لأن قارئ مثل هذه الكتب (غير الأدبية) هو قارئ نفعي يشتري الكتاب في سبيل الاطلاع والتعلم؛ ولكل قارئ في هذا الجانب ميوله، فقارئ يلاحق الكتب التاريخية، وآخر السياسية، وثالث الدينية وهكذا.

والملاحظ أيضا أن الخطاب غير الأدبي يتوسل المنطق دوما في انجاز الصياغة لأنه مهموم بإثبات صحة فكرة معينة، أو بيان حقيقة أمر ما، أو إلقاء الضوء على خلفيات حدث محدد، أو منح القارئ جرعة تعليمية في مجال من المجالات المتعددة. ولذلك نراه يسمي الأمور بأسمائها في إطار سعيه الحثيث نحو وضع حجته، أو جديده المعرفي في يد القارئ .

ولتحقيق ذلك يعتمد الصراحة والمباشرة بعيدا عن كل ما يثير التأويل أو يربك الوصول إلى الهدف، فيعمد إلى التعامل مع المدلولات الأحادية للمفردات دون أي لبس أو إحالة إلى مدلولات مجازية، فالقمر لا يحيل إلا إلى تركيبته الجغرافية المعروفة، والحمامة لا تؤدي معنى أكثر من كونها طائر.

الشيء الآخر في الخطاب العلمي، أو غير الأدبي، اعتماده على التسلسل الخطي في رصف جزئياته المعرفية، حيث يرتكز على النظام التراكمي للأفكار بغية الوصول إلى ضالته المنشودة في إرساء الفكرة الأعم التي يذهب إليها. وعليه، فإن أي تلاعب في هذا التسلسل يفضي حتما إلى تقويض الخطاب برمته، على العكس من الخطاب الأدبي الذي نراه يقدّم ويؤخّر ويحذف في سبيل شدّ أوصاله ومنع ترهلها، وبناء جمالياته الخاصة.

وما دام العنوان جزء لا يتجزأ من الخطاب فلا بد أن تسري عليه كل المزايا والخصائص : المباشرة والمنطقية والخطية ومطابقة الدال للمدلول. ومنبع الإساءة في العنوان المتشظي الدلالة الذي يوضع لنص نفعي؛ صريح ومباشر؛ أنه يطمس الإشارة إلى الغاية النفعية التي وضع النص من أجلها، وبالتالي يقطع الصلة بين النص والقارئ (المنتفع)، وبدل أن يجمع من حوله أولئك المنتفعين، يعمل على تبديدهم وعزل النص، وهو ما يبطل الغاية من وضعه، (فالعنوان عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة، وعقد تجاري/ إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى، لهذا يمكن للناشر التدخل في اختيار العنوان بمقتضى هذا التعاقد، إذا وجد هذا العنوان غير جاذب للقراء وللمبيعات)[٣].

من هنا رأينا حرص الكتّاب الذين يؤلفون هذا النوع من الكتب على أن تكون عناوينهم مؤشرة ومحددة لموضوع كتبهم دون مخاتلة. أما من أراد منهم وضع عناوين إيحائية لمثل هكذا كتب نجده يحرص على إتباعها بعناوين فرعية تحدد بدقة ما تذهب إليه النصوص. ومثال ذلك كتاب (السهم والدائرة - سلسلة دراسات نقدية) لمحمد كامل الخطيب، وكتاب (الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص) للدكتور عبد العزيز حمودة، وكتاب (الصوت والصدى - دراسة في القصة السورية الحديثة) للدكتور رياض عصمت، وهكذا.

العنوان في الأدب:

في الأدب يختلف الأمر اختلافا تاما لأننا نكون أمام نص للمتعة؛ لا المنفعة؛ حيث لانبتغي من وراء النص جمع معلومات، أو ملاحقة نظرية فكرية ما، أو التزوّد بأفكار جديدة في أحد العلوم، بل جلّ ما نبتغيه هو المتعة المبنية على قدرة المبدع على نسج نصه، وهو ما يجعلنا نتقبل، بل نبحث عن متعة الدوران في فلك جماليات النص الأدبي، ومنها عنوانه المتشظي عادة بالدلالات.

(ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن نص أدبي فإننا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص له حدود معينة. وتتجلى في هذا الفضاء - بطرق متفاوتة في الصفاء - مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص. وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي أو سيميولوجي. حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة، مثل الاستعارات والرموز، وأشكال التكرار والتوازي وأبنية الإيقاع، والصور النحوية والشفرات السردية المختلفة. مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الصرفة. ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات

مفتوحة، غير أحادية. منسجمة مع شكل الخطاب، ومرتبطة في الآن ذاته بطبيعته التعددية)[٤].

زد على ذلك أن طبيعة العنوان في النص الأدبي تأتي متناغمة مع طبيعة النص، فاللغة حمّالة أوجه وأبعد ما تكون عن الإخبار، والبناء مفتوح على حيل كثيرة، والموضوع والأفكار آخر ما يمكن الاحتفال به. ولذلك يأتي العنوان ملتبسا ليلعب لعبة لغة النص وطرائق بنائه نفسها، فيظهر محملا بطاقة دلالية لا تنضب ليصبح جزءا من المبنى الاستراتيجي للنص الإبداعي.

وما يزيد في إغراء العنوان أنه يأتي مفردا مقطوعا عن أي سياقات أخرى، كونه يتربع على صفحة الغلاف ككلمة، أو جملة، أو شبه جملة لا يسندها إلا اسم المؤلف على جزء منفصل من الغلاف، وجنس النص على جزء آخر. من هنا تكون أدبية العنوان مضاعفة الدلالة والإيحاء والإغواء. وكونه العتبة الأولى التي يصادفها القارئ قبل ولوجه النص فان تجلياته الإيحائية والدلالية تعصف بمخيلته، وتدخله حبائلها عن طريق خلخلتها للصورة النمطية الثابتة لديه عن الدال (Signifier) والمدلول (Signified)، فيتحفّز لكشف السر، ويتخلى لاشعوريا عن دوره السلبي كمتلق فقط، ليدخل حلبة الإبداع، فيشارك المبدع في إنتاج النص.

هذه المشاركة من طرف القارئ هي ما يجعله يتلذذ في استكناه النص من خلال اندماجه بالعنوان وتقليب أوجهه الدلالية أولا، ثم قراءة النص والاطلاع على خباياه وتقليب فنياته ودلالاته ثانيا، ذلك أن العنوان رسالة سيميولوجية تحيل إلى خارج النص قبل أن تحيل إلى داخله، فهي تحيل إلى الخارج لتتشبع بالمدلولات التي تثيرها في لاوعي المتلقي، الذي تشكل عبر تراكم معرفي يختلف بين شخص وآخر، ثم ترتدّ إلى الداخل على

اعتبار أن العنوان العتبة الأولى، أو الباب الأول المفضي إلى عمارة النص. من هنا يلجأ المبدع إلى استثمار رسالة العنوان لتحفيز لاوعي المتلقي من خلال صدمه، أو خلخلة ما اعتاده، أو توريطه بسرّ لا يجعله يهدأ إلا بملاحقة خيوطه قصد فضّه.

هذا الجهد الفاعل والمتفاعل هو ما يوصل إلى الامتلاء بنشوة لذة النص، وهو ما أومأ إليه الجرجاني قبل قرون حين قال : (ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف)[٥].

الحقيقة أن العنوان لا يمثل إلا عتبة أولى من عتبات عديدة احتفى بها جيرار جينت في كتابيه الشهيرين (أطراس Palimpsestes) و (عتبات Seuils)، وفتح الأبواب على مصاريعها لملاحقتها، ذلك أنه لم يقف عند العنوان فقط، بل اشتغل على ما سماه (النص الموازي) الذي تفرع لديه إلى العناوين، والمقدمات، والتمهيدات، والاهداءات والاقتباسات..الخ، وهو ما أهمله النقد العربي طويلا ولم يتنبه له إلا حديثا بعد أن شاع في النقد الغربي، فراح يقاربه على استحياء. وعموما، لسنا في مضمار متابعة العتبات كلها في هذه الدراسة، بل همنا التركيز على تقنية العنوان لضمان مقاربتها أكثر، ونبش طاقاتها الإبداعية التي ما زالت غير مثمّرة الى الآن .

فالعنوان أول ما يقع عليه نظر المتلقي باعتباره اللافتة الأولى التي تفتح باب التواصل بينه وبين الكتاب. وبمعنى آخر، إنه الرسالة الأولى التي يوجهها المؤلف إلى المتلقي، ما يوجب على المؤلف تدجيج هذه الرسالة بكل ما من شأنه تحويل المتلقي إلى قارئ للكتاب، من خلال إغرائه وإغوائه وجذبه والاستحواذ على اهتمامه بشكل يجعله يشتريه

أولا، ويقرأه ثانيا، وهذا بالتالي ما يلقي على المبدع مسؤولية كبيرة تنصّل منها وما زال الكثير من الكتّاب.

ومادام النقد مستوى متعمقا من مستويات القراءة فقد أولت السيميوطيقا، كما أكد د. جميل حمداوي، أهمية كبرى للعنوان (باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان، أن يقوم بتفكيك النص، من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته، الدلالية والرمزية وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض. هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية، على المستويين : الدلالي والرمزي[٦].

وبعيدا عن الناقد، أو المحلل المتخصص، يشكّل العنوان للقارئ العادي طاقة إغواء وجذب بما يحمل من مفارقة أو سخرية أو صدامية أو شاعرية، سواء على المستوى اللغوي أو المستوى الدلالي. ذلك أنه يشكّل بنية دلالية كبرى تستجمع وتُجمل وتختصر النص بأكمله، بكل ما يمور به من أخيلة ودلالات وإيحاءات وبراعات تركيبية فنية ولغوية.

وبما أن العنوان يشكل اللافتة الأولى الدالة على النص الإبداعي، والداعية إلى دخوله، ينطلق التنافس على جعل هذه اللافتة جاذبة ومثيرة، مُظهِرة ومبطنة، ملمّحة ومواربة، مختصرة ومكثفة بألوان عديدة من الإغراء الدافع إلى دخول النص، ذلك أن المواربة والغرابة والإبطان من عناصر (السّر) الذي طالما بعث ومازال يبعث طاقة التشويق في متلقيه لفضّ مغاليقه.(فالعنوان إذن ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نص مواز، كما عند جيرار جينيت. وإذا كان النص نظاما دلاليا وليس معاني مبلغة، فان العنوان

كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما)[٧].

وبما أن القصة القصيرة تقوم على الاختصار والتركيز والتكثيف المشعّ بالدلالات ، والنابض بالجذب والإثارة، وتوسيع دائرة الدهشة، أرى أنه من الأولى والأجدر بها استثمار طاقة (العنونة)، الأقرب إلى طبيعتها وكينونتها. فهذه (الممارسة الفنية المحدودة ، في الزمن والفضاء والكتابة، لا بد أن تتميز بعنونة متفردة، لأن العنوان في الخطابات القصيرة هو الذي يتكفل بإثارة انتباه المتلقي والإيقاع به، ويتفوق بذلك على النص الذي يسميه في شعريته، وهذه حال العنوان في خطاب القصة القصيرة[٨].

لا ننكر هنا أن عددا لا يستهان به من كتّاب القصة القصيرة قد التفتوا إلى أهمية (العنونة)، واستثمروها بشكل أغنى مجموعاتهم القصصية، سواء من خلال العناوين الرئيسية للمجموعات أو العناوين الفرعية للقصص المشتملة عليها. وقد وظفوا في ذلك تقنيات الإيحاء والترميز، والتناص، والانزياح، والمفارقة، والتناقض الدلالي وغيره، بل إن بعضهم استثمر الخطوط بأشكالها وأحجامها المختلفة، واستعان بتصاميم متميزة للعنوان وغلاف الكتاب في سبيل استغلال الطاقة البصرية لجذب القارئ.

للتمثيل على استثمار طاقة العنوان في الجذب والإغـواء نذكر المجموعة القصصية للكاتب الكويتي وليد الرجيب، والتي حملت عنوان (الريح تهزها الأشجار)، حيث لجأ المؤلف في بناء العنوان إلى تقنية التناقض (paradox) لشد انتباه القارئ وإثارة دهشته فور قراءته العنوان، فالأدوار هنا معكوسة، ومفارقة للنواميس الطبيعية، والريح التي عهدناها فاعلا يهز المفعول به (الأشجار) استكانت وصارت مفعولا به تتلقى فعل (الهزّ) من الفاعل الجديد (الأشجار)، وهو ما يقودنا أيضا

إلى دلالة أن القوي، الذي طالما عرف بالعصف والشدة، انكسرت شوكته وتحول إلى ضعيف لا يملك إلا أن يخضع للضعيف الذي صار قويا، فيهتز بأمره. وغني عن القول ما يولده هذا التضاد في الأدوار من علاقة توتر تقوم على مشاعر الذل والحنق والاضطهاد من قبل المفعول به (الريح)، والغطرسة والطاووسية والديكتاتورية من قبل الفاعل (الأشجار).

ويمكن أن نذهب أيضا، وفور قراءتنا للعنوان، إلى أن الحياة ما عادت تطاق، بعد أن انقلبت الموازين، وصار الصغار يتحكمون بمصائر القوم، وما عاد للكبير احترام، ولا قدرة على إيقاف المعّوج من الأمور، فقد وُضع الأشخاص في غير مواضعهم، وغدت المياه تسير من المصبات إلى الينابيع.

ولا ننسى، أيضا، أن هذا العنوان يفتح مجالا للسخرية من خلال تقديمه هذا الرسم الكاريكاتيري للأدوار المقلوبة. فالسخرية عادة تقوم على المفارقة، وقد تكون سخرية كوميدية، وقد تكون تراجيدية تحمل في طياتها الكثير من الفجيعة والألم المكبوت.

هذه وغيرها من الدلالات التي يثيرها العنوان تدل على القدرة التحفيزية الكبيرة للعنوان إذا ما تم استثمارها، فبذلك يتمكن الكاتب من تفخيخ عنوانه بحيث يصبح هالة مشعة بالتأويلات والإحالات والأسئلة، تمسك بتلابيب القارئ وتغريه بدخول النص. ومن خلال العنوان يمكن (تفكيك النص إلى بنياته الصغرى والكبرى، قصد إعادة تركيبه من جديد: نحوا، ودلالة، وتداولا، من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل)[٩]. ولا يهم بعد ذلك انتفت التأويلات والإيحاءات أم تأكدت.

الأمـر ذاتـه نجده في عناوين مجموعات قصصية أخـرى مثل مجموعة القاص إبراهيم صموئيل (رائحة الخطو الثقيل) حيث جعل للخطو رائحة، وبادل بين وظائف حاستي السمع والشم (فهو من الناحية الجمالية يحقق انزياحا على مستوى التركيب اللغوي عبر إسناد الرائحة "الشم" للخطو "السمع"، ووصف الخطو بأنه ثقيل، مما يوحي بخطورته وينبه إلى ضرورة الحذر منه. ولولا هذا الانزياح لفقد العنوان جماليته، إذ شتان بين أن نقول: "وقع الخطو الثقيل" و"رائحة الخطو الثقيل" فالتركيب الأول مباشر وتقليدي ولا يفارق معناه الأولي، أما التركيب الثاني فمبتكر ويدخل في مجال الصورة والتخييل الفني)[١٠].

وأبرز ما تُعرف به عتبة العنوان أنها مُختصَرة ومركّزة لغويا ودلاليا، ولذلك فهي تعتمد اعتمادا كبيرا على تقنية الحذف في سبيل احتفاظها بطاقة الإيحاء وتثمير آفاقها الدلالية، فالحذف يعني خلق فجوة دلالية متعمدة قصد إثارة الأسئلة والتأويلات الكفيلة بتجسيرها، ما يهيئ للقارئ فرصة للمشاركة في عملية الإبداع من خلال خلق أفق توقع (Anticipation) قد يتطابق أو يختلف حال الانتهاء من قراءة النص.

وما يزيد من فعالية الحذف الممارس هنا أن العنوان يأتي معزولا عن أي سياق يمكن أن يتكئ عليه، كما أسلفنا، وهو ما يزيد من وقع تقنية الحذف، ويوسع دوائر السؤال أكثر. وما يساعد على ذلك أيضا، أن العنوان ينفتح على تراكيب لغوية لا حصر لها، ولا يتقيد بأي قيود تذكر، فقد يتكون من كلمة واحدة، وقد يكون سؤالا، أو جملة اسمية أو فعلية، وربما جاء حرفا، أو رقما، أو مبتدأ دون خبر، أو العكس..الخ.

فهذا زكريا تامر يُعنون إحـدى مجموعاته بفعل مستقبلي (سنضحك)، دون أي سند سياقي، وهو ما يطلق العنان لإشارات الاستفهام:

متى سنضحك؟ ولِمَ؟ وعلام؟ وكيف؟ وهل سيكون ضحكا صافيا نابعا من الأعماق أم ضحكا كالبكاء من باب (شر البلية ما يضحك)؟ ثم لماذا نؤجل الضحك ولا نفعل الآن؟ وهل ترانا سنضحك على آخرين أم على أنفسنا؟.

ومن العناوين ما يكون جوابا لسؤال محذوف كما في عنوان مجموعة أبو المعاطي أبو النجا (في هذا الصباح). فما الذي حدث في هذا الصباح؟ هل وقع مكروه لأحد في هذا الصباح (أصبحنا وأصبح الملك لله)؟ أم حدثت مفاجأة سارة غيّرت مسار حياة أحدهم؟ أم لقاء مفصلي تم في هذا الصباح أسفر عما سيجعلنا نتشوّق لقراءة المجموعة ومعرفة تفاصيله؟ تماما كعنوان مجموعة حسن حميد (هناك.. قرب شجر الصفصاف)، الذي يستدعي السؤال عما يجري قرب شجر الصفصاف، ولماذا يجري هناك وليس في مكان آخر؟ ثم، هل وقعت جريمة قرب شجر الصفصاف، أم كان مجرد لقاء بين عاشقين؟

بعض الكتّاب عَكس المسألة فأخذ يبادر القارئ بالسؤال، ويترك له مهمة البحث عن الجواب. يعتبره مطلعا على ما جاء في النص، فيستفتيه لمعرفة الجواب. مثال ذلك عنوان مجموعة القاص والروائي محمد المنسي قنديل (من قتل مريم الصافي؟). إذن، لدينا جريمة قتل، فمن الفاعل؟ ولماذا؟ ومن هي مريم الصافي هذه؟ وكيف وقعت الجريمة..الخ؟ وهو ما نجده أيضا في عنوان مجموعة محمد ناصر عبد الله (من سيعتني بالذباب؟)، الذي يفتح الباب واسعا أمام علامات الاستفهام: لماذا الاعتناء بالذباب أصلا مادمنا ندرك أنها حشرات مزعجة ومقرفة؟ وما الذي أوجب الاعتناء بها؟ وكيف سيتم ذلك؟ ومن سيقوم بهذه المهمة؟ أم أراد الكاتب الاستخفاف بأمر ما فوضع عنوانه ذلك وكأنه يقول: (ومن يسأل؟).

وهناك من أفاد من التناص في تثمير العنوان عن طريق استدعاء التراث، مثل عنوان مجموعة زكريا تامر (نداء نوح)، حيث يحيلنا العنوان مباشرة على قصة سيدنا نوح عليه السلام مع قومه الذين كذّبوه واستمروا في ضلالهم، واستمرؤوا الأذى، إلى أن طفح كيل سيدنا نوح فدعا الله إلى نصرته، وبقية القصة معروفة. وكذا فعل تامر مع بعض عناوين قصص هذه المجموعة مثل قصة (عنترة النفطي) وقصة (عبد الله بن المقفع الثالث). ومن الكتاب من استفاد من الأمثلة الشعبية بما تكتنزه من حمولات دلالية كبيرة، مثل القاص مروان المصري في قصة (القط وخناقه) من مجموعته (أحلام عامل المطبعة).

كتّاب آخرون أفادوا من خصوصية الحمولات الإيحائية والدلالية لبعض عبارات الباعة الجوالين، مثل عنوان مجموعة القاص جمال جنيد (توت شامي يا توت)، ذلك أن لمثل هذه العبارات آفاق دلالية واسعة في اللاوعي الجمعي، (فإن الأسواق تشهد في يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغية ما لا تشهده أكاديميات اللغة والأدب في شهر كامل. فالشكل البلاغي المجازي ابتعاد عن المألوف في الاستعمال، ومع ذلك فهو داخل في قلب الاستعمال، وهنا تكمن المفارقة)[١١].

ومن الكتّاب من لعب على المظهر الأيقوني للعنوان مستفيدا من مساحة ولوحة الغلاف في محاولة لرفد العنوان بطاقة حسية أكثر جذبا وثراء، وهو ما فعله الكاتب الكويتي ناصر الظفيري في عنوان مجموعته (أول الدم) حيث حوّل أحرف كلمة الدم إلى أشكال بيضاء شائهة وجعل نهاياتها تذوي وتذوب في بركة الدم الأحمر التي احتواها غلاف المجموعة.

بعض آخر من الكتاب استغل الجرس الصوتي للأحرف في تركيب العنوان، مثل عنوان مجموعة وليد الرجيب (تسقط نقطة تعلق .. طق)،

أو مجموعة علي المسعودي (ر.. رجوع) وهكذا. ومعلوم ما لأصوات الحروف من دلالات نفسية، ذلك أن لجرس كل حرف موسيقى خاصة تبعث دلالات نفسية معينة دون غيرها، وهذا مبحث آخر يطول الحديث فيه.

ويجب الاعتراف هنا بأن استقصاء العناوين الموظفة جيدا في نطاق القصة القصيرة أمر مجهد، في حين نجد سهولة مفرطة في جمع الكثير من عناوين المجموعات القصصية التي لم تتعد حدود وظيفة التسمية. وهذا ما يؤكد استهانة الكثير من مبدعينا بالطاقات التي يمكن أن يحملها العنوان، وتهاونهم في استثمارها، حيث (لم تأخذ عناوين القصص وسواها، من النصوص الإبداعية حقها من عدد كبير من المبدعين والدارسين، ولم تول الأهمية التي تستحقها من حيث كونها المولج الأول، ومفتاح كل نص)[١٢] .

لا شك بأن اكتفاء عدد كبير من كتّاب القصة القصيرة بوظيفة واحدة للعنوان هي (التسمية) يدل على عدم إدراكهم للوظائف المتكاثرة له، الأمر الذي حرم مجموعاتهم ونصوصهم من دفق جمالي كان سيثريها بالأدبية أكثر، خصوصا بعد أن تجذّر الإدراك بأن العنوان جزء لا يتجزأ من النص الأدبي .

الأمر الآخر أن الأغلبية من كتّاب القصة اعتادوا على اعتماد عنوان إحدى قصص المجموعة كعنوان للمجموعة ككل، وفي كثير من الأحيان كان يأتي هذا العنوان، بحمولاته الدلالية، محصورا بالقصة التي اقتنص منها، دون أن يكون قادرا على الإلمام بأجواء وإيحاءات قصص المجموعة ككل. وهذا دليل آخر على تهاون الكتاب في استثمار خزين (العنونة)، رغم أن السيميائيين رأوا من جهتهم أن العنوان (في حد ذاته نص، وباقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، والعلاقة بين هذا الدفق التفريعي والعنوان بوصفه متخيلا شعريا أو سرديا هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية، علاقة انتماء دلالي)[١٣].

الهوامش

١- (المرايا المحدبة.. من البنيوية إلى التفكيك) ، د. عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، العدد ٢٣٢ ، ١٩٩٨ ، ص ٢٤٠ .

٢- (سيمياء العنوان) ، د. بسام قطوس ، وزارة الثقافة الأردنية ، ٢٠٠١ ، ص ٦٠- ٦١.

٣- (عتبات)،عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون،٢٠٠٨ ، ص٧١ .

٤- (بلاغة الخطاب وعلم النص) ، د. صلاح فضل ، عالم المعرفة ، العدد ١٦٤ ، ١٩٩٢ ، ص ٢٣٣ .

٥-الجرجاني،عبدالقاهر (أسرار البلاغة)-تحقيق محمد الفاضلي-المكتبة العصرية-بيروت-ط٢-١٩٩٩-ص١٠٥.

٦- (السيميوطيقيا والعنونة) ، د. جميل حمداوي ، عالم الفكر ، المجلد ٥٢ ، العدد ٣ ، ١٩٩٧ ، ص ٩٦ .

٧- (سيمياء العنوان) ، ص ٣٧ .

٨- (القصة القصيرة وظاهرة العنونة .. خطاب العناوين في سردية زكريا تامر نموذجا للقراءة) ، د. خالد حسين حسين ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، العددان ٤٢٢ - ٤٢٣ ، ٢٠٠٦ .

٩- (السيميوطيقيا والعنونة) ، ص ١٠٦ .

١٠- (مرايا التلقي - قراءات في القصة السورية)، نذير جعفر، دار نون٤ ، حلب٢٠٠٨، ص١٦.

١١- (بلاغة الخطاب وعلم النص) ، ص ١٣٨ .

١٢- (القصة القصيرة جدا) ، أحمد جاسم الحسين ، منشورات عكرمة ، دمشق ، ١٩٩٧، ص ٨٥ .

١٣ - (مناهج النقد الأدبي المعاصر- دراسة في الأصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية)، بشير تاوريريت، الهيئة المصرية للكتاب،٢٠٠٨ ، ص١٥٦ .

البدايات في القصة القصيرة

من أين أبدأ؟، سؤال محير طالما أقلق الكثيرين قبل شروعهم في خوض أي عمل جديد، وذلك بسبب إدراك معلن، أو خفي، للصلة القوية بين البداية وما سيترتب عليها من نتائج لاحقا، وهو ما يؤكد أهمية البداية كنقطة ارتكاز تؤشر على طبيعة ما يستند إليها، أي أنها تشكل القاعدة لبناء مستقبلي قد تحمله وتسنده بجدارة، أو تنوء دون ذلك فيتخلخل ويتقوض. ومادامت البداية تمثل المنطلق الأول نحو النجاح، أو الفشل، نجدها تستقطب الاهتمام والتمعن والتأني في نسج شباكها طمعا في الوصول إلى الهدف المنشود.

هذه المفاهيم العامة للبداية لا تختلف إطلاقا عن مفاهيم البداية في الأدب، بل نجد إنها في الأدب تحتاج إلى دقة أكبر لأن من أول مهام البداية في الأدب استقطاب اهتمام القارئ، وإثارة فضوله نحو متابعة قراءة النص، ما يحتاج إلى التأنّي والتبصّر في كيفية بنائها، ناهيك عن أن كل ما يرد فيها سيكون له دور فاعل في ما سيأتي من النص. ولا ننسى أن البداية تحدد الأسلوب الذي يُبنى به النص، أقله من جهة زمنية الخطاب. ولذلك نجد البداية محفوفة بالقلق والتأني والتردد.

وعموما، فإن تغليف البداية بالقلق يشير ضمنا إلى أهميتها، ذلك أن القلق لا يقارب إلا الساخن من المسائل بغية التحريض على خلق منفذ يكرّس السعي نحو السلامة، التي تستدعي بدورها إجراءات أمنية ضرورية، ما يتمثل على صعيد الأدب في نزوع الكاتب نحو تحصين نصه ضد الإهمال والنسيان، من خلال ضبطه وسبكه ووضعه في دائرة اهتمام

القراء، الأمر الذي يلقي على البداية في النص الأدبي مهمة الاستحواذ على انتباه القارئ وجذبه مباشرة نحو النص، لأن عجزها عن ذلك يعني وأد النص في مهده، ومن هنا عُدّت البدايات (من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص)[1].

وما دمنا نتحدث عن (بداية) فهذا يعني أننا نتحدث عن ترتيب: بداية ووسط ونهاية. بمعنى آخر، نتحدث عن زمن ينطلق من البداية ويتواصل حتى انبثاق النتائج. هذه المباشرة في مسألة الترتيب تنطبق كليا على البداية العامة، بينما تبدو صورية، أو اعتباطية في البداية الأدبية لأنها لا تلتزم بالترتيب الكرونولوجي لزمن الحكاية، على اعتبار أن زمن الخطاب لا يتطابق مع زمن الحكي، ولا يفرض تعاقبا خطيا أو سببيا لزمن الحكاية، وهو ما يتطابق مع زمن القراءة فقط، ذلك أننا نتحدث عن أدب في المقام الأول، تنبني أدبيته على لعبة فنية جمالية، فالنص الأدبي قد يبدأ بنهاية الحكاية ثم يتسلسل نحو الوسط فالبداية، أو نحو البداية فالوسط، وقد يبدأ من الوسط ثم يعود إلى البداية فالنهاية، أو النهاية فالبداية، وقلما تعمد النصوص الأدبية السردية الحديثة إلى الابتداء ببداية الحكاية ثم تسلسلها خطيا حتى النهاية. تقوم هذه اللعبة الفنية على اتفاق شبه معلن بين الكاتب والقارئ على (أن التقطيعات النصية تقترن باختيارات المؤلف في تحقيق التركيب السردي، في حين تقترن التقطيعات الحكائية باختيارات القارئ في إعادة تحقيق التركيب السردي. فإذا كانت التقطيعات النصية معطاة، فان التقطيعات الحكائية مبنية أو مفترضة. وإذا كانت الأولى ثابتة، فان الثانية متحولة ومتنوعة.للتقطيعات النصية

علاقات خطية بتركيب السرد، وللتقطيعات الحكائية علاقات عبر خطية تسهم في تنويع مستويات التركيب السردي)[٢].

وفي هذا الإطار عدّد شعيب حليفي ثلاثة أنواع للبدايات : البداية القبلية التي تعدّ بمثابة تمهيد وتهيئة للحدث الرئيسي، والبداية الوسطية التي تتعاطى مع الحكاية من وسطها، والبداية البعدية التي تباشر النص بقبضها على نهاية الحكاية [٣]. وأمثلة ذلك عديدة في المجموعات القصصية المختلفة، بل في نتاج القاص الواحد. وكمثال على البداية القبلية نسوق بداية قصة (من المقعد الخلفي) للقاص المغربي لحسن واد الرحمن: (كانت واقفة وأمامها تتوالى مصابيح السيارات المسرعة كالنهر المتدفق، وعلى طول الشارع بدت المصابيح المصطفة أشبه بساقية معلقة من الأنوار.طويلة، منتصبة القامة، والريح تعبث بشعرها الغزير وجلبابها الأسود. وبين يديها طفل ملفوف في فوطة وردية)[٤].

هكذا، ينطلق النص بالحكاية من بدايتها، ثم وسطها، فنهايتها. فهذه السيدة توقف سيارة أجرة، وتركب حاملة طفلا صغيرا في مقعدها الخلفي حيث يجلس شاب وفتاة يتهامسان ويتضاحكان. وخلال الطريق، يبدي السائق امتعاضه من تصرفات الشاب والفتاة، وما إن ينزلا حتى تنطلق شكواه لتلك السيدة من هذا الجيل العابث الضائع، ثم يقول لها أنها محظوظة لأنها سعيدة مع زوجها وطفلها، لكنها لا ترد عليه بتاتا، بل بدا أنها كانت تشعر بضيق من حديثه حيث كانت يدها خلال ذلك تعبث بسلسلة ذهبية تتدلى من عنقها في عصبية وضيق، ثم ازدادت اليد العابثة بالسلسلة عصبية فانقطعت، فجمعتها وألقتها في حقيبتها، وبعد أن نزلت من السيارة أعطت السائق خمسين درهما بدل العشرة التي طلبها وسامحته بالباقي. لكن، عندما كانت السيارة تنطلق بعيدا فوجئ

السائق العجوز بصراخ الطفل يعلو من المقعد الخلفي.

أمـا الـبـدايـة الوسطية فنجدها في قصة (بـديـعـة) لحسن حميد : (أبــدا، لم أرهــا من قبل ذابلة كل هــذا الـذبـول. حزينة، تدفع الخطا، والابتسام دفعا. تدنو كأنها تـؤوب، مطفأة، واهنة، يقودها إلي الممر الطويل الضيق المعتم، وأنـا واقـف خلف قضبان شباكي الصغير، في زنزانتي التي ألفتها وألفتني منذ سـنـين)[٥].

إذن، تبدأ القصة بزيارة (بديعة) لزوجها في السجن، ثم يعود الخطاب بالحكاية إلى الخلف قليلا ليلقي الضوء على سبب سجن الزوج (راجي)، وتتقهقر أكثر لتعرفنا ببداية علاقة راجي ببديعة، فزواجهما، وبعدها يصعد الخطاب بالحكاية نحو النهاية حيث يستيقظ راجي في زنزانته على رسالة من زوجته تشرح له فيها كيف انتهى بها الحال إلى سرير مأمور السجن في سبيل معرفة مصير راجي وكيفية الوصول إليه، ثم كيف أراد المأمور أن يبتزها مجددا من خلال مفاجأته لها بعرضه أمامها فيلما عن لقائه بها في السرير، ولذلك فقد نوت أمرا يفوّت على المأمور ما يريد، وتلمح لذلك في آخر جملة لها قائلة: (كنت قبل قليل أودعك، أعرفك ذكيا .. أما لاحظت؟).

ونمثل للبداية البعدية بقصة (الفيضان) لحيدر حيدر : (بالأمس مات عبد الله بن أنس. هوى دون أن ينبس بكلمة، تماما كما تهوي ذرة غبار فوق أديم الأرض. لم يكن الحادث مفاجئا ولا محزنا. كان هناك موشحا بالدم والهدوء. وفي حياته لم يجد عبد الله الوقت الكافي للحزن. لقد انتهى أمر تافه كما يقولون، لكن الحكاية بكل ما فيها من مرارة لم تنس)[٦].

مسألة انشغال البداية بالترتيب تتساوى في حقلي الرواية والقصة القصيرة، لكنها تكون أكثر وضوحا ودقة وحساسية في نطاق القصة القصيرة لأنها قصيرة أولا، ومكثفة ثانيا. ففي الوقت الذي قد تستغرق فيه البداية فصلا كاملا في الرواية، نراها لا تتعدى الجملة، أو بضعة أسطر في القصة القصيرة، عدا عن أن مكوناتها تكون مركّزة بحيث تؤدي مهمتها بسرعة خاطفة تنعكس على سرعة استجابة القارئ لمعطياتها، (فالبداية الأقصوصية لها طبيعة حاكمة من حيث أنها بداية واحدة مسيطرة لها علاقتها العضوية بالعمل ككل، ولديها وسائلها الخاصة في التغلغل في ثنايا نسيجه الدقيق. أما البداية الروائية فإنها بداية ذات وظائف مزدوجة لأنها بداية العمل الروائي ككل، ووظائفها من هذه الناحية مماثلة لوظائف البداية الأقصوصية، وهي في الوقت نفسه بداية بين بدايات متعددة هي بدايات الفصول المختلفة في العمل الروائي، ومن هنا لابد من الكشف عن مختلف علاقاتها بتلك البدايات إلى جانب التعرف على علاقات بدايات الفصول المتعددة بعضها بالبعض الآخر)[٧].

إن اعتماد البداية الأدبية على لعبة الزمن الحكائي يمدها بسبب رئيس من أسباب إتقان وظيفتها القائمة على إغواء القارئ للوقوع في شباكها وقيادته، بعدها، طوعا نحو متابعة النص، انطلاقا من أن البداية أول الخلق ومفصل الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال، ما يدعوها إلى أن تكون نقلة مميزة تتكفل بالقبض على انتباه القارئ وجذبه لمتابعتها وما يليها. بمعنى أن عليها أن تكتنز ما يؤهلها لخلخلة الحالة الانسيابية، أو الرخوة، التي يكون عليها القارئ قبل مباشرته النص، كأن تصدمه بخبر مفزع، أو تضعه في عالم غرائبي، أو تمده بنصف خبر وتغفل نصفه الآخر عمدا، ما يمكنها من استنفار حواس القارئ وانتشاله من حالة الاسترخاء

إلى حالة اليقظة والتوتر.

يظهر ذلك جليا في بدايات قصص (تكسير ركب) لزكريا تامر، ففي بداية القصة (١٤) نقرأ : (كان حامد نائما، فانهار فوقه السقف فجأة، فاستيقظ من نومه مرعوبا..). وتبدأ القصة (٣٥) بـ : (طلّقت إقبال الطباخ زوجها بعد أن ضبطته مختليا بخادمتها في وضع مناف للحشمة..). وفي القصة (٥٨) نقرأ: (تدفق رجال مسلحون بالمسدسات على بيت فريد المربع قبل شروق الشمس، وانتزعوه من سريره..)[٨].

وقد نجد أنفسنا وقد دخلنا فجأة في عالم غرائبي فانتازي لم نعد قادرين على مغادرته، كالعالم الذي تستحضره بداية القصة (٥٥) من (تكسير ركب): (لا يصدق ما حدث له: أكل "حفظه الله" مصادفة مواطنا بغير أن يدرك أنه شاعر موهوب، فتبدلت طباعه، وصار "حفظه الله" شاعرا مجودا على الرغم من أنه كان لا يفرق بين الخد وباطن القدم) ص١٤٦. الأمر ذاته نجده في بداية قصة (غواية) لعبد الحميد أحمد: (لا يعرف منذ متى بدأ يحلم بالماء. كان يمشي في البداية مسرعا إلى البحر. هكذا رآه الآخرون، وحين رأوه عقدت الدهشة ألسنتهم إذ فجأة سقطت إحدى يديه في الطريق، ولم يكترث لها، لم يتوقف لالتقاطها، ولا ليذرف دمعة عليها. تركها ومضى في طريقه مسرعا، غير عابئ بنظراتهم، إذ أن المفاجأة نفسها داهمته قبلهم ثم تجاوزها. هكذا بدأت: انفصلت إصبع من راحة اليد، ثم لحقه الثاني والثالث فالرابع والخامس..)[٩].

وتعتبر تقنية الحذف (Ellipsis) من أجدى التقنيات وأمضاها في بناء البداية الأدبية، من حيث تعمدها خلق فجوات دلالية تشكل غابة من الأسئلة تدفع القارئ بدورها إلى ملاحقة أجوبتها من خلال متابعة سيرورة النص، وهو ما يضع على كاهل المبدع مهمة غاية في

الدقة، لأن ابتكار مثل هذه الفجوات يتطلب مِراسا إبداعيا وخبرة فنية عالية تدرك موجبات ومآلات الحذف وظيفيا ودلاليا، فما من كلمة أو فجوة في (البداية) إلا ولها وظيفتها الفنية والدلالية في ما سيأتي في النص، ذلك أن (كل مفردة في البداية، سيطورها النص الروائي بشكل أو بآخر، ويربط معها علاقات حميمة تختلف من روائي لآخر مع تقصد الإثارة تقصدا وظيفيا ينبئ بأحداث النص عن طريق إعطائه دفعة مكثفة من المعلومات، كأنها وعد تأخذه البداية على عاتقها بتقديم كشوف ومعلومات أكثر، بنفس الحجم من الكثافة والإثارة)[١٠].

وتغدو المهمة أعقد وأحرج في فلك القصة القصيرة كونها بنية شديدة التماسك تقوم على التلميح والحذف والتركيز والتكثيف، بحيث تأنف أن تداخلها عبارة، بل كلمة واحدة لا يتأذى النص بحذفها.

من هنا تأتي البداية كطعم يضعه الكاتب لاصطياد القارئ أولا، ولتوجيه (أفق انتظاره) بتوجيهه لمسارات النص نحو ما يبتغيه الكاتب ثانيا. ومن أجل ذلك يعمد المؤلف إلى بث خيوط درامية مجتزأة، بعد معالجتها بحذف متقن، إدراكا منه بأن كل عبارة، بل كل كلمة في بداية القصة القصيرة ما هي إلا غرسة تنتظر من النص أن يمدها بموجبات الحياة لتنمو وتشمخ، ذلك أن للبداية (دورا توجيهيا يقود الدلالة من الكثافة والغموض الى حقول توسع المعنى وتضيئه)[١١].

فلو رجعنا إلى بداية قصة (بديعة): (أبدا، لم أرها من قبل ذابلة كل هذا الذبول. حزينة، تدفع الخطا، والابتسام دفعا. تدنو كأنها تؤوب، مطفأة، واهنة، يقودها إلي الممر الطويل الضيق المعتم، وأنا واقف خلف قضبان شباكي الصغير، في زنزانتي التي ألفتها وألفتني منذ سنين)، لوجدنا أن كل كلمة استقرت في موضعها وحملت وظيفة دلالية هامة، فهذه

المرأة ذابلة وحزينة ومطفأة و(تدنو كأنها تؤوب)، وهو ما يكثّف ويركّز وصف الحال التي غدت عليها، ويؤسس لما سيأتي لاحقا ليضيء هذا الانطفاء أكثر ويبيّن مداميك تكوّنه في النص، خصوصا وأن المرأة (تدنو كأنها تؤوب) رغم أنها آتية لزيارة زوجها المسجون منذ سنوات. كما أن الزوج (واقف خلف قضبان شباكي الصغير، في زنزانتي التي ألفتها وألفتني منذ سنوات). إذن، هناك امرأة مطفأة (لم أرها من قبل ذابلة كل هذا الذبول) آتية لزيارة زوجها المسجون (تدنو كأنها تؤوب)، وهناك رجل مسجون في زنزانته (منذ سنين). لكن، لماذا كل هذا الذبول؟ ولم تدنو كأنها تؤوب؟ وما أسباب سجن الزوج منذ سنين؟ كل هذه الأسئلة ثوّرتها الفجوات الدلالية التي لا يمكن تجسيرها إلا بقراءة النص، ما يعني نجاح البداية في الإيقاع بالقارئ وجذبه نحو الداخل.

وهذا في الواقع ما تخفق فيه بداية قصة (المقعد الخلفي) حين تمدنا بجمل وصفية مجانية غير موظفة في ما سيأتي في النص. إذ ما حاجتنا إلى قول البداية: (على طول الشارع بدت المصابيح المصطفة أشبه بساقية معلقة من الأنوار. طويلة، منتصبة القامة، والريح تعبث بشعرها الغزير وجلبابها الأسود)؟

حين نقرأ القصة يتبين لنا أن الشارع والمصابيح ما كان لهما أي دور يذكر، ولم يرتكز عليهما في النص ما يبرر ذكرهما. وكذا الحال بالنسبة لوصف المرأة (طويلة، منتصبة القامة، والريح تعبث بشعرها الغزير وجلبابها الأسود)، إذ يتضح أن لا فرق إن كانت ترتدي جلباب أم بدلة جينز، كما لا فرق إن كان شعرها غزيرا أم لا، فالمهم أنها كانت تحمل الطفل، الذي ستتركه في المقعد الخلفي للسيارة بعد نزولها، وهو ما يشير إلى وجوب حذف مثل هذه العبارات لعدم قدرة القصة القصيرة على

حمل أي شيء مجاني، انطلاقا من كونها بناء فنيا محكما يقوم على التركيز والتكثيف الموظفين، ونبذ التفاصيل التي يترك مهمتها للقارئ.

أما طبيعة البدايات فتختلف باختلاف ما يسعى كل منها إلى التركيز عليه وتبئيره، فمنها ما يركز على الشخصية فيعمد إلى الاهتمام بأوصافها وشكلها وفقا للدور الذي يبتغيها أن تؤديه في النص، وهو ما رأيناه في بداية قصة (بديعة) سالفة الذكر:(أبدا، لم أرها من قبل ذابلة كل هذا الذبول. حزينة، تدفع الخطا، والابتسام دفعا. تدنو كأنها تؤوب، مطفأة، واهنة، يقودها إلي الممر الطويل الضيق المعتم، وأنا واقف خلف قضبان شباكي الصغير، في زنزانتي التي ألفتها وألفتني منذ سنين).

ومن البدايات ما يهتم بالحدث ودراماه فيثبت أجزاء غامضة منه يتكفل النص فيما بعد بحل غموضها، وهو ما لمسناه في بداية القصة (٥٨) لزكريا تامر:(تدفق رجال مسلحون بالمسدسات على بيت فريد المربع قبل شروق الشمس، وانتزعوه من سريره..).

كما يعمد نوع من القصص إلى خلق جو شعوري معين فيهتم بتأثيثه سعيا لإدخال القارئ في مناخاته، ومثال ذلك بداية قصة (المزلقان) لسعدي أمين حسن: (سحب قاتمة، كثيفة، فوق الجبل الغربي، خلفها القمر يكاد يختنق. والليل من بدايته جهم، ينذر بليلة من ليالي طوبة القاسية)[١٢] .

ومن البدايات ما يروم الاحتفاء بالمكان واتخاذه كمحور رئيس في النص لإظهار ما يعتريه من تحولات أو مفارقات حقيقية، أو لا واعية تعكسها عليه تحولات نفسية الشخصية المركزية في النص. وعلى الرغم من أن البداية المكانية تحتاج إلى فضاء أرحب تجده في الرواية عادة إلا أن القصة القصيرة لا تتورع عن تسخير هذه التقنية، وإن كان بشكل مبسط.

مثل هذه البداية نجده في قصة (أمسية صيف) للقاص أحمد زياد محبك من مجموعته (العودة إلى البحر) حيث يفتتح الراوي، المشارك في الحدث، القصة بوصف الحديقة قائلا: (الشمس الغاربة ترمي أوارها اللاهب على الحديقة المختنقة بما أحيطت من عمارات شاهقة، بدت الأشجار إلى جوارها محض نباتات قزمة غريبة، قممها المحترقة لا تكاد تتحرك، والمرج الأخضر بائس، والناس يروحون ويجيئون بملل، يستقبلون بوجوههم الرذاذ المتطاير من النافورات لعله يمنحهم بعض النداوة، لكنه يزيد من إحساسهم بالوهج الحار).

هذا الافتتاح الواصف للحديقة، بأشجارها الغريبة محترقة الرؤوس ومرجها البائس وزوارها الملولين، لم يأت اعتباطا ومجرد ثرثرة، بل جاء موظفا بشكل متقن لتبنى عليه مداميك النص، وليفضي في النهاية إلى المكان ذاته ولكن بصورة مناقضة تماما للوضع الذي كان عليه، إذ يورد الراوي في خاتمة القصة وصفا مغايرا تماما لما بدأ به القصة فيقول:

(أحس بأشجار الحديقة وهي تميس، والنداوة تغمر الأرجاء، والناس يمرون كالفراشات، والأضواء تشع فرحاً، وأصداء الدندنات تبتعد شيئاً فشيئاً، كأنها تغيب في حنايا ماضٍ بعيد. ويظهر ولدي قادماً، وهو يعدو راكضاً نحوي، كأنه قادم من شرفات المستقبل، رافعاً بيده إلى الأعلى قطعة مثلجات تأتلق) (١٣).

أحيانا نجد من الكتّاب من يستغني عن كل وظائف البداية، ويركن إلى بداية باردة ومسطحة ومترهلة إلى درجة أنه يمكننا الاستغناء عنها دون أن يتأثر النص، على الرغم من اكتناز ذلك النص بكل ما يؤهل لوضع بداية مميزة، طافحة بالتشويق وحاضنة للحوافز الرئيسة، التي ستواصل نموها مع نمو النص.

ففي قصة (أجمل النساء) لماري رشو مثلا يتحدث الراوي عن (منى) التي تدعو (خالد)، بعد سهرة مع الأصدقاء، للمبيت عندها. في البيت يكتشف خالد (الذي غادر بلده ليجد الراحة والسلام) أن منى الجميلة ذات الخمسة والعشرين ربيعا تعيش بمفردها. وحين تخبره بأنها ستغيب قليلا، وأن عليه التصرف بحرية ريثما تجهّز غرفة النوم يشتعل الصراع في رأس خالد في اتجاهين، أولهما أنه (في تلك اللحظة عصفت به الرهبة. هل يكون فخا؟), وثانيهما (إنه مشتاق للحب، لمعانقة امرأة .... استطاع التقاط تفاصيل جسدها تحت قميص النوم المنسدل). وعلى وقع الخوف من (الفخ)، واعتقاده بقدوم منى إلى غرفته كأنثى، يظل ساهرا طوال الليل. وفي الصباح، وعلى مائدة الإفطار، يتضح أن منى فدائية كانت تستعد لتفجير نفسها في موقع للعدو لولا إخوتها الذين استطاعوا التأثير على المعنيين بالأمر لأنها وحيدتهم، فتم استبدالها في الساعات الأخيرة بزميلة أخرى، فعرفت منذ ذلك الحين بلقب (الشهيدة الحية).

بعد الاطلاع على حكاية القصة تنفتح أمامنا العديد من الخيارات لتسخير بداية تليق بنص قصصي يحمل مثل هذه الحوافز كأن نبدأ بالقول:

حين دعته للمبيت عندها لم يكن يعلم أنها تعيش بمفردها.

أو : أتراه فخا؟. المكان معزول وكل ما حوله يضج بالسكون.

أو: إنني منى .. الشهيدة الحية.. ألا تعرف هذا؟!

لكن، وبدلا عن كل ذلك، ارتأت الكاتبة أن تضع بداية لا قلق ولا روح ولا صراع ولا حركة مثيرة فيها: (يستعيد خالد تفاصيل ما حدث ذات يوم. كان مدعوا إلى حفلة أقامها له الأصدقاء، وقبل أن ينهض الجميع معلنين انتهاء السهرة، كانوا قد تحدثوا في أكثر الموضوعات أهمية. استعادوا تاريخ المنطقة، وما يحدث في الجنوب، فكان لأطفال الحجارة

نصيب، للمقاومة وللشهداء نصيب، ولم يفت الحاضرين الحديث عن حق سيعود إلى أصحابه)[١٤].

الهوامش

١- صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، العدد ٢١ -٢٢ لعام ١٩٨٦ ، ص١٤١.

٢- عبد الفتاح الحجمري، البداية والنهاية في الرواية المغربية، مجلة علامات، العدد الثامن، عام ١٩٩٨.

٣- شعيب حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، العدد ٦١ ، عام ١٩٩٩.

٤- القصة العربية أصوات ورؤى جديدة، كتاب مجلة العربي ٣١ ، يناير ١٩٩٨ ، ص١٠١.

٥- نفسه، ص ١٥٥ .

٦- حيدر حيدر، الفيضان، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق ٢٠٠٦، ص٩٩.

٧- صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، ص١٤٦.

٨- زكريا تامر، تكسير ركب، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ٢٠٠٢، ص٣٢ ، ص٨١ ، ص١٥٥.

٩- عبد الحميد أحمد، على حافة النهار، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٩٢، ص٦٥.

١٠- شعيب حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية، ص٩٠.

١١- شعيب حليفي، نفسه، ص٨٥.

١٢- القصة العربية أصوات ورؤى جديدة، ص٦٥.

١٣- أحمد زياد محبك، (العودة إلى البحر)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.

١٤- ماري رشو، (أجمل النساء)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٠، ص٥.

النقد الثقافي والقصة القصيرة
(صورة المرأة)

واجه النص الأدبي العديد من المحاولات الرامية إلى النأي به عن عالمه الخارجي، وقطعه عن أي علاقة له بالواقع الذي أنتجه من حيث الظروف التاريخية والثقافية والسياسية والأخلاقية وغيرها، حيث نُظر إليه ولردح من الزمن على أنه بنية مغلقة على نفسها، تقوم على التقنيات اللغوية والبنى الأدبية والوظائف النصية الداخلية، فلا علاقة حتى لمبدعه به متى ما انتهى من إبداعه. فمنذ عشرينات القرن المنصرم عزل الشكلانيون الروس (Russian Formalists) النص الأدبي عن واقعه المحيط، وتعاملوا معه كبنية مستقلة ومتكاملة لا يجوز تشويشها بربطها بالواقع الذي أنبتها. أي أنهم ركزوا دراساتهم على القوانين الداخلية للنص، في رد فعل مقصود على النقد الأيديولوجي والواقعي في القرن التاسع عشر. وامتدادا لذلك ظهرت البنيوية الشكلية (Formal structuralism) التي ارتكزت على المفاهيم التي أطلقها الشكلانيون الروس، بل عمّقتها أكثر بحيث أمعنت في حفر لغة النص والكشف عن علائق البنية اللسانية له، وشددت على ضرورة عزله عن أية سياقات خارجية.

وأمام ذلك لم تلق دعوة جان بول سارتر في النصف الأول من القرن العشرين إلى جَسر الهوة بين الأدبي والاجتماعي والسياسي والأخلاقي أي صدى يذكر، رغم الحفاوة التي لقيها كتابه (ما الأدب ؟) ودعوته من خلاله إلى اتباع ما أسماه بالأدب الملتزم.

لكن، وأمام التطرف الذي مارسته البنيوية الشكلية، مدعومة

بمفاهيم الشكلانية الروسية واللسانيات(Linguistics)، في تغريب النص وقطعه عن خوارجه، ظهرت نزعة ارتدادية تطالب بانتشال النقد من البنية الجافة التي وضع نفسه فيها، متسائلة عن الجدوى من الكتابة إذا كانت ستُعزل عن وسطها الاجتماعي والسياسي والأخلاقي.

وكان البنيويون أنفسهم مَن ركب هذه الموجة الارتدادية في محاولة لإعادة الأدب إلى الحضن الذي نشأ فيه من خلال التقريب بين الفني والاجتماعي، وكان في مقدمتهم رولان بارت الذي رأيناه يبحث عن الأنساق الثقافية خلال دراسته (سارازين) لبلزاك، ومن ثم لوسيان غولدمان الذي دعا إلى بنيوية مغايرة أطلق عليها فيما بعد اسم البنيوية التكوينية (Genetic Structuralism)، وأكد أن (العمل الأدبي مهما أغرق في الفردية يتوجه إلى الخارج، وإلا فلماذا كتابته وطباعته وتوزيعه وإعادة طباعته؟ فهناك بعدان في كل عمل فني، بعد اجتماعي منطلق من الواقع المعاش وبعد فردي منطلق من جدال الفنان)[١].

وقد كان لوسيان غولدمان (Lucien Goldman)، إلى جانب جورج لوكاش (George Lukacs)، من المؤسسين الرئيسيين لما سمي بالنقد السوسيولوجي (Sociological Criticism) الداعي إلى إعادة المضمون الاجتماعي إلى النص الذي قطعه الشكلانيون عن خوارجه. والمعروف عن سوسيولوجيا الأدب (أنها تقيم علاقات بين المجتمع وبين العمل الأدبي وتصفها. فالمجتمع سابق في وجوده على العمل الأدبي لأن الكاتب مشروط به، يعكسه ويعبر عنه ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الأدبي حيث نجد أثره ووصفه، وهو موجود بعد العمل لوجود سوسيولوجيا للقراءة وللجمهور الذي يقوم هو أيضا بإيجاد الأدب، ولوجود دراسات إحصائية لنظرية التلقي)[٢].

ولا ننسى في هذا المضمار النقد الماركسي الذي ألحّ على استحضار الأنساق الثقافية التي قام عليها النص الأدبي، وربَط بين الأدب والواقع الاجتماعي، بل بلغ هذا النقد في الاتحاد السوفييتي السابق حدا جعله يطالب الكتّاب صراحة بنشر الشيوعية من خلال إعادة إنتاج الواقع المعيش بصورة موجهة، أي تحويل الكاتب الى مجرد بوق حزبي ينادي بتعميم أيديولوجية محددة هي أيديولوجية الحزب (الواقعية الاشتراكية)، وهو ما رفضه الكثير من المبدعين وتحمّلوا ما لايحتمل من المنغصات في سبيل ذلك.

وتواتر الإلحاح على النسق الثقافي فيما بعد اثر ظهور النقد الأسطوري الذي ركّز على دراسة أثار ورمزية الأساطير في العمل الأدبي كمطية للنفاذ إلى الواقع بمختلف تجلياته الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والثقافية، فهو حسب رينيه ويلك (محاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع، والفلكلور والثيمات والمضمون، مما كان يتجاهله النقاد الجدد)[٣]، مع العلم (أن النقاد الأسطوريين ليسوا سدنة الأنماط الأولى، وليسوا وسائل إعلام للترويج لها، بل هم باحثون يسعون للوصول إلى الوظيفة التي تكمن وراء الأنماط الأولية)[٤].

ما تجدر الإشارة إليه هنا أن التجارب النقدية سالفة الذكر لم تنقطع عن دراسة جمالية أو (أدبية) الأدب، وإن حاولت سحب النص الأدبي إلى آفاق خارجة عنه بغية ربطه بالسياسي والاجتماعي والنفسي، مدفوعة بأيديولوجيات كانت وما زالت موضع اختلاف. أما أن نصل إلى نظرية نقدية أدبية تقصي أدبية الأدب، وتنشغل بأبعاد النص الاجتماعية والسياسية والنفسية، فنكون بظني قد خرجنا من نطاق الأدب ككل، وهو تماما ما ينطبق على ما سمي بنظرية النقد الثقافي (Cultural Criticism).

ظهرت بـوادر النقد الثقافي في ستينيات القرن المنصرم حينما أسس ريتشارد هوكار (Richard Hoggart) مركز برمنغهام للدراسات الثقافية، ثم تبلور مفهوم هذا النقد في تسعينيات القرن العشرين، وأخذ على عاتقه الخروج من نفق (الشكلانية)، والبحث عن مختلف أوجه الثقافة المجتمعية المتوارية خلف أنساق الخطاب الأدبي، ومن أعلامه الأمريكي فنسنت ليتش (V. Leitch).

أما في عالمنا العربي فيبرز الناقد السعودي د.عبد الله الغذامي كأول من تبنى مشروع النقد الثقافي ومارسه في كتابه (النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية) منطلقا من أن النص الأدبي لم يعد نصا جماليا فحسب، لكنه أيضا حادثة ثقافية، ولذلك فالنقد الثقافي (معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء، ومن حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا معني بكشف لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي)(٥).

وينوه الغذامي إلى أن هذا المخبوء قد لا يكون في حسبان المؤلف لأن المؤلف (ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولا، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ)(٦).

ومن هذا المنطلق عمد الغذامي في كتابه سالف الذكر إلى مساءلة الوحدات الذهنية (الأنساق الثقافية) المدرجة في نصوص عديدة لشعراء أطبقت شهرتهم الآفاق مثل المتنبي وأبي تمام ونزار قباني وأدونيس. وخلص

من خلال اتخاذه الأنساق الثقافية كوحدات دلالية إلى نتيجة مرعبة وهي مساهمة هؤلاء الشعراء، الذين طالما مجّدناهم وتغنينا بأشعارهم، في نشر وتعميق وتكريس (القبحيات) التي اكتنزت لاوعينا الجمعي عبر قرون من تراثنا الثقافي حيث تمجيد النفاق، وتقديس الأنا، ونفي الآخر، وتعظيم الديكتاتوريات وصناعة الطغاة، والاحتفاء بالمرأة كجسد شبقي فقط بعيدا عن أي فكر أو روح !

إذن، تحاشى (النقد الثقافي) الخوض في أنساق الخطاب الأدبي، وانشغل بالبحث عن أوجه الثقافة المجتمعية المتوارية خلف تلك الأنساق. ترك البلاغي/ الجمالي الذي يقوم عليه الأدب، وانساق إلى كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي متناسيا أنه يقارب أدبا، وبالتالي لا عجب أن يتحول المتنبي الى شحاذ وصولي ومنافق، ويصبح نزار قباني محرضا على الدعارة والفجور وفساد الأخلاق، ويتبدّى أدونيس كشاعر رجعي يحتقر المعاني ويمجّد الألفاظ !

هذا على صعيد الشعر، ولكن ماذا عن السرديات العربية وما فيها من وحدات ذهنية، أو أنساق ثقافية ؟

بعيدا عن الأدب، رأينا نادر كاظم يوظّف النقد الثقافي في كتابه (الهوية والسرد - دراسات في النظرية والنقد الثقافي) لتحليل عدد من الأحاديث النبوية، التي شاعت في العهدين العباسي والأموي، وتكذيبها بناء على المعطيات الاجتماعية والسياسية في هذين العصرين، حيث ربط النصوص بالأنظمة الأيديولوجية والقيم المجتمعية والمعتقدات التي كانت شائعة آنذاك[٧].

أما حين امتشق محمد نور الدين أفاية نظرية النقد الثقافي ودخل إلى حيز الأدب رأيناه في كتابه (الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة

والهامش) وقد حمل أفكارا نظرية فلسفية مسبقة وراح يسقطها على النصوص لإظهار الوضع الدوني للمرأة في المجتمع، ولإثبات أن سعي المرأة الكاتبة إلى الكتابة إنما هو سعي للإنعتاق من الدونية وتمرد على المجتمع (فهي ترمي من الكتابة والكلام كل شروخ جسدها وتموجاته)، كما إن كتابتها مجرد تفجير لمكبوتات الجسد، ولهذا (كان النص المكتوب امتدادا وجوديا للذات الكاتبة وتكثيفا لأشياء أخرى تتجاوزها)![٨].

تجدر الإشارة هنا إلى انه كان للناقدة المعروفة يمنى العيد أن اقتربت قليلا من هذا الحقل في كتابها (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان)، حيث بحثت عن الدلالة الاجتماعية التي يحملها الأدب ، لكنها أقرّت (إن البحث في هذا الموضوع، لم يلق اهتماما مذكورا في دراساتنا الأدبية العربية المعاصرة ، سواء ما كان منها دراسات تطبيقية، أو ما كان منها دراسات نظرية. فقد تعْرض بعض الدراسات للأوضاع الاجتماعية مثلا، ثم تنتقل إلى دراسة الأدب "أو الأدباء وأدبهم" ولكن، تبقى الهوة قائمة، بين هذه الأوضاع وبين الأدب، فلا تنبني الدراسة على أساس من إقامة اللحمة بينهما، أو من كشفها في الشكل الذي تظهر فيه، في النص الأدبي)[٩].

لكن (العيد) سارعت للتذكير بأنها لم تنقطع لدراسة الوضع الاجتماعي معزولا عن الأدبي/ الجمالي، ولم تتخذه هدفا لذاته: (وإذا كان الواقع الاجتماعي لا يشكل هدفا بذاته، بل شرطا تاريخيا يحدد أشكالا من الوعي، وأنماطا من التعبير، تجد تجسّداتها الخاصة في الأدب، فإننا رأينا أن نوجز النظر في هذا الواقع، لننتقل إلى دراسة الأدب)[١٠].

عموما، ما سأحاوله في الآتي من السطور من استنطاق للأنساق الثقافية في القصة القصيرة لا يعني على الإطلاق إيماني بهذا التوجه

النقدي، وإنما على العكس من ذلك، محاولة لتجربته سرديا بغية الوصول، تطبيقيا، الى تلمّس خطر ما سمّي بالنقد الثقافي على الأدب.

في هذه الدراسة، وبينما انقطع الغذامي في كتابه آنف الذكر لمحاورة الأنساق الثقافية في الشعر، آلينا الغوص في خبايا النصوص السردية، القصص القصيرة على وجه الخصوص، في محاولة لسبر الوحدات الذهنية التي تضمنتها، كوحدات لم يقصدها الكتّاب لذاتها، وإنما استعانوا بها للوصول إلى وحدة النص الجمالية الكبرى التي-كما أسلفنا-قد لا تنشغل بتلك الوحدات إلا كإشارات ورموز لتكثيف وتبئير وحدة الأثر. ولا أراني بحاجة لتجديد التأكيد على الاحتفاء بالنقد الأدبي الجمالي، وعدم الاستغناء عنه بأي حال، وكل الأمل أن تكون مساءلتنا لوحدات النص الذهنية إضافة له، لا انتقاصا منه على الإطلاق .

الآن، وقد أضأنا معالم الطريق، نعلن وقفنا هذه الدراسة على موضوعة طالما تناهبتها السجالات والنقاشات، وما فتئت تتعاظم في أيامنا هذه، ألا وهي موضوعة المرأة. وقد اخترنا، للوقوف على الصورة التي تبدو عليها المرأة في القصة العربية، مجموعات قصصية لكتّاب شهدت بأدبيتهم وجماليتهم الساحة الأدبية العربية، وهم زكريا تامر وحيدر حيدر وغادة السمان وليلى العثمان ، وقد اخترنا لكل منهم مجموعة قصصية واحدة : (صهيل الجواد الأبيض)، (الومض)، (رحيل المرافئ القديمة)، و (في الليل تأتي العيون) (١١).

لكن، أي امرأة تلك التي تفصح عنها مكنونات النصوص؟ وما مدى قربها، أو بعدها من هويتنا الثقافية بكل ما تنطوي عليه من قيم ومفاهيم ورموز وسلوكيات؟ ثم، ما موقعها من التنظيرات الداعية إلى المساواة ودعم حقوق المرأة، وتفعيل دورها ليتكاتف نصفا المجتمع نحو

النهوض به من أجل تنمية إنسانية شاملة ؟

الحقيقة أنني أصبت، وستصابون، حين النظر إلى صور المرأة التي تستحضرها الوحدات الذهنية المنسابة في النصوص موضوع الدراسة، بصدمة وذهول، فلا الرجل ينظر إلى المرأة ككيان إنساني عاقل ومحترم، ولا هي تنظر إلى نفسها كذلك. فحضورها لا يأتي إلا رديفا للشهوة والمتعة، في الواقع كان ذلك أم في الحلم، ولا تعدو كونها مجرد جسد شبقي يحلم الرجل بامتلاكه والتمتع به، والأدهى أن ذلك ينطبق على المرأة المتعلمة انطباقه على الأميّة سواء بسواء.

والغريب، أيضا، أن هذه النظرة تتساوى وتتساوق مع نظرة المرأة لنفسها، حيث الجسد / الشهوة هو القيمة الأرفع التي تتساقط دونها كل القيم، مهما كبرت، فلا الثقافة ولا الموانع الشرعية والأخلاقية يمكنها الوقوف في وجه المرأة في سبيل مبتغاها الأعظم ..الجنس!

وبعيدا عن موضوع الجسد، نكتشف أن معظم النساء يتسم بالعطالة والاتكالية واضمحلال الإرادة، وقد وقر في أذهانهن أنهن مجرد تابع، لا يتجاوز كونه آلة تفريخ وطبخ وقضاء شهوة.

هل نقول إن الأدب ليس نسخة مكررة عن الواقع، وهو حين يستحضر مثل هذه الصور عن المـرأة إنما يبالغ فيها بقصد تكثيفها وتركيزها لتعريتها، وبالتالي فضح سلبياتها، بغية إبعاد القارئ عن تمثلها والاقتداء بها؟ وهل نقول إن الأدب حين يعرض لهذه الصور لا يقصدها لذاتها، وإنما يستخدمها كمطية للعبور إلى دلالات أخرى؟

للوأواء الدمشقي بيت شعر جميل يتغنى به الكثيرون:

وأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت

وردا وعضّت على العناب بالبرد

الشاعر هنا لا يتحدث عن اللؤلؤ ولا عن النرجس ولا عن العناب والبرد، وأكبر المصائب تقع حين نركّز على اللؤلؤ والعناب والبرد ونتغاضى عن المعنى الأرفع الذي رمى إليه الشاعر.

وبالعودة إلى (صور المرأة) نجد أن النقد الثقافي يذهب إلى أن الحضور الكثيف والسرطاني لهذه الصور في النصوص يعني أنها تفشت على أرض الواقع لدرجة أنها أصبحت أمرا ملحا يستدعي المعالجة. ويجنح أيضا إلى أن الدعوة إلى الابتعاد عن هذه الصور تمثّل إقرارا بوجودها. ولا يعنيه بعد ذلك إن هذه الصور التي استحضرتها الوحدات أو الأمشاق الثقافية لم تكن الهمّ الأساس للنصوص لتعمل على تركيزها وفضحها. بمعنى أنه أصرّ على (اللؤلؤ والنرجس والعناب والبرد) كموضوعة أساسية، ولم يعر بالا لمدلولاتها. إنه بذلك يردد « يا أيها الذين آمنوا لا تقربوا الصلاة» دون إكمال الآية الكريمة « يا أيها الذين آمنوا لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون ولا جنبا إلا عابري سبيل حتى تغتسلوا» النساء٤٣. وسنتبين فداحة وخطر مثل هذه القراءة من خلال مقاربتنا، فيما يلي، لصور المرأة في النصوص سالفة الذكر عبر (النقد الثقافي).

المرأة في عيني الرجل:

تتمادى النظرة الدونية التي يخلعها الرجل على المرأة إلى حدود صدامية، فهي ليست أكثر من شفاه ونهود وأرداف وجسد شبقي، يسعى لامتلاكه والاستمتاع به، في اليقظة والحلم على السواء، فحين يتخيل بطل قصة (الأغنية الزرقاء الخشنة)، من مجموعة (صهيل الجواد الأبيض)، أنه أصبح ملكا نراه يحلم: (سأتزوج من امرأة شاهدتها منذ مدة في الشارع. امرأة حقيقية. وجه كقمر يحتضنه شعر أسود

متهدل بفوضى، عينان خـضراوان، نهدان مكتنزان يرتجفان اثر كل حركة صغيرة. لقد سرت وراءها متمتعا بالحملقة إلى اهتزاز ردفيها).

وفي (الرجل الزنجي)، من ذات المجموعة، يصف لقاءه بحبيبته فيقول: (انحدرت شفاهي إلى نهاية العنق، ملتقى السحر والليونة والدفء الخلاب... نهداها التفاحتان الناضجتان، أتوق إلى رؤيتهما، أتوق إلى رؤية الجسد في عريه المذهل). وحين يتذكر سميحة في قصة (القبو) يقول: (وتذكرت سميحة الفتاة التي كانت تحبني ببراءة وصدق، وكان يعذبني بقسوة اشتهائي المجنون لجسدها الذي لم أتمكن من نواله على الرغم من أني حلمت دوما بإسقاطه في حريق شبقي). وما إن يذهب الشراب المسكر بوعيه في (صهيل الجواد الأبيض) حتى تتقافز إلى مخيلته صور شتى: (كان لك فتاة، مدينة أفراح ولذة. لك شفتاها الأرجوانيتان تفتحان لصحرائك الجائعة أبواب كنوز توقظ النار النائمة في دمك. لك نهداها، الثلج الذي له حرارة شمس صيف ..).

بعد ذلك يتضح أن حبه لـ (عطاف) في قصة (الصيف) لا يتعدى حدود الجسد والشهوة، فما إن اختلى بها في الغرفة حتى سارع لفضّ بكارتها، ثم ترفّع بعد ذلك عن الاقتران بها. والعجيب أنه رغم فقدانه التام لوعيه، نتيجة حادث مروري، في قصة (الكنز) نسمعه يهذي برغبة امتلاك الجسد الأنثوي والذوبان فيه: (جسدك أغنية من لهب، عشقتها قبل أن أولد). لذلك نراه متحفزا لامتلاك جارته «جميلة» التي جاءت لزيارة أمه المريضة في قصة (النهر الميت)، حيث تربّص بها حتى خرجت من الغرفة ثم: (تمطى الحيوان الجائع بفرح ... فسارعت إلى تطويق خصرها بساعدي، وتمسك فمي بشفتها الطرية).

ذات النظرات نصادفها في مجموعة (الومض)، إذ يستعرض البطل في قصة (الومض) رؤيته للنساء فيتضح أن المرأة عنده: (جسد مرمري معجون بالحليب والدم، داخل ثوب كشاف)، وهي على الشرفة المقابلة (تلبس كنزة بيضاء ، ثدياها نافران، ووجهها تحت الضوء بلون الياسمين: فتاة عذبة. قلت وأنا أعبر الرصيف)، ثم (النساء المكسوات بالأحذية والفساتين الزهرية، الفساتين تغطي البكارة بصناديق من إسمنت، وصناديق الإسمنت تمنع الخيانة، والخيانة تتم بصمت، والصمت لا يبوح).

الشيء المدهش، والخطير، أن هذه الصورة الناقصة والممسوخة للمرأة، والتي تركز على صفة واحدة لها دون المزايا والصفات الأخرى، لا تقتصر على البلورة في عيون الرجال فقط، بل .. تتعداها إلى الأطفال، رمز البراءة وجيل المستقبل. ففي المدرسة الابتدائية في قصة (العكر) يتقدم قائد زمرة التلاميذ الطفل (تابو) من الجدار (يرسم شكلا يوحي بجسد امرأة. قسم من الزمرة يراقب حركة الموجّه والقسم الآخر يتقدم، يعانق المرأة. بشغف يلتصق بها ويبدأ التأوه والهمس. كل طفل يختار طفلته من مدرسة البنات المجاورة ويجسدها في الصورة المرسومة. هكذا بالتناوب حتى يقرع الجرس. فجأة تعود إليهم ملائكيتهم وبكل وقار الأطفال وهدوئهم ينتظمون في الصف).

العجيب أن الصور السالفة تبقى على حالها، رغم تعلم المرأة وعملها ودخولها مجال النضال الوطني. فالمذيعة حين تحاول أن تبدي رأيا في التعليق السياسي، يقول لها مديرها (حازم) في قصة (الدانوب الرمادي)، من مجموعة (رحيل المرافئ القديمة): (رأسك الصغير لم يخلق ليفكر وإنما لينتظرني في فراشي. اذهبي إلى هناك وانتظريني). أما البطل

الثوري الاشتراكي (فضل) في قصة (الساعتان والغراب)، فيصرّ على الزواج لأن زوجته المناضلة والقائدة السياسية (فاطمة النديم) قد تحررت - كما قال - واستحالت إلى رجل. وكذلك فالمرأة بالنسبة للمذيع التلفزيوني (وسيم) في قصة (عذراء بيروت) ليست إلا جسدا مغريا لإشباع الرغبة، وهو ما يحوله إلى زير نساء ينتقل من فتاة إلى أخرى بالسهولة نفسها التي يرمي بها أعقاب سجائره.

المرأة في عينيّ المرأة:

تكاد نظرة الرجل إلى المرأة تتطابق بنسبة كبرى مع واقع الممارسة الفعلية التي تنجزها المرأة في عدد كبير من القصص، فهي لا تتورع عن ممارسة الجنس غير المشروع دون وجود أي ضغوط تذكر، اللهم إلا في بعض الحالات النادرة التي كان للعامل الاقتصادي دور فاعل فيها والتي، رغم ذلك، لا أرى أن أحدا يقرها، لذلك نراها في بعض الأحيان تمارس الرذيلة كوسيلة للتحرر، وفي أحيان أخرى كنوع من الرضوخ لعواطف زائفة جاءت كستار لتغطية فعل الجنس اللامشروع، والعجيب أن الروابط الزوجية والاجتماعية - في أحيان كثيرة - لم تشكل عندها أي رادع لخيانتها.

فالفتاة في (الرجل الزنجي) تستسلم لبطل القصة كليا، على الرغم من كونها مخطوبة لرجل آخر. كما تستسلم عطاف لماجد في قصة (الصيف) فيفضّ بكارتها، وحين يسألها فيما إذا ندمت على ذلك تجيب: (لست نادمة ، متى سنتزوج يا ماجد ؟). أما الفتاة في (قرنفلة للإسفلت المتعب) فمضطجعة على سريرها تحلم بأن سبعة رجال دخلوا عليها الغرفة، وكادوا أن يهموا بها على التوالي، لولا صوت والدتها الذي قطع عليها الحلم، لكن.. لاحظوا معي رد فعلها على ذلك: (سأكون سعيدة لو كانت أمي ميتة).

النغمة ذاتها تنسحب على مجموعة (الومض)، حيث تلتقي الفتاة صديقها في قصة (القتيل) فـ: (تشرح لي بأنها ماضية إلى غرفتي، وإنها قد اشتاقتني وان علينا أن نسرع نحو البيت لننام معا عاريين). ونجد العجب في قصة (الصيد وحكايا البشر) حين نفاجأ بالأب يفعل فعلته مع ابنته فإذا هي حامل، ويتضاعف العجب حين نرى ابنته ترتمي فوق جسده، حين اكتشف أهل القرية فعلته وهموا بإحراقه، لتحميه قائلة: (اقتلوني أنا أيضا. كان حياتي ولباسي أيها القتلة). وفي قصة (حميمور) نلتقط صورا مزرية للمرأة حيث الأرملة تتعاطى الجنس مع شاب عازب، وزوجة الشيخ (جعفر) تخونه مع أحد الفتيان، وكذا تفعل زوجة المختار مع رئيس المخفر في (العكر).

ونفاجأ أكثر حين نتبين ازدياد وتيرة نغمة الانحلال وطغيانها في كل قصص (رحيل المرافئ القديمة) دون استثناء. وكون المرأة متعلمة و مثقفة لم يمنعها من التمادي في الهوان، بل على العكس من ذلك كانت تتفنن في ممارسة الرذيلة، إلى درجة أنها مارست الجنس مع أحد الشباب في (حريق ذلك الصيف) داخل تابوت! وانسحبت هذه الممارسات اللاأخلاقية على كل قصص المجموعة، رغم أن كل شخصياتها النسوية من الطبقة البرجوازية، ومنتجات لا مستهلكات: صحفية، مناضلة وطنية، طالبة جامعة ..الخ .

وتأتي مجموعة (في الليل تأتي العيون) لتعزز هذه الصور وتكثفها، فالمرأة في (المبادرة)، ورغم ترددها وتفكيرها في الأمر، تنصاع لنداء الغريزة وتشرع في الخيانة متناسية (ذلك الصراع) إذ: (اندفعت شفتاه إليها .. غاصت في لحم شفتيها. نسيت تماما حتى سمعت صوت صغيرها ينادي: ماما .. بابا يريدك على الهاتف).

تتكرر الصورة، بانزياح قليل، في (الهزيمة) حيث البطلة مسكونة بوحش الشهوة ينهش جسدها، بينما هي تنهره وتصده، لكنها في الوقت الذي تستطيع فيه كبح جماحه في الواقع، نراها تطلق له العنان في عقلها الباطن حتى يسيطر على كل تفكيرها: (مط عنقه إلى الوراء.. ودفع الثاني بعنقه إلى الأمام وتعانقت السيجارتان لتوقظ الأولى حرارة الشوق في ثغر الثانية .. وتمنيت لو كانت شفتي إحدى السيجارتين والسيجارة الثانية .. شفة رجل)، بل نراها تشعر بالندم على منع نفسها في الماضي من التشبع بالرغبة إذ تقول: (الآن، أحس رغبة أكيدة في أن تعانق شفتاي شفتي رجل، وأن تلامس يدي يده، وأن تلحس نظراته كل الضباب الذي حال دون أن أرى ما حولي من هتاف الحب، وأصدائه، وغنائه).

الأدهى، ما تطالعنا به (صراخ وعينان) من المجموعة ذاتها، حيث المرأة تعشق المرأة، ولا يحلو لها ممارسة الجنس إلا معها. والأغرب أنها حين تتزوج، وتمارس الحب مع زوجها، لا تفارقها عينا معشوقتها القرمزيتان، وكأنها تستعيض بها عن زوجها: (صراخ.. صراخ .. عينان قرمزيتان تنتصبان .. تجرؤان بعذابهما أن تنتصبا بين الاثنين . هو يلهث.. وهي تنبت تحته شوقا أحمر .. العينان تمتدان بين اللهاثين)، وإذ يشعر الزوج بعدم تفاعلها معه يتهمها بأنها تحب رجلا آخر، فتحتار ماذا تقول: (هل تصارحه بسر العينين القرمزيتين اللتين تأتيانها كل مرة يشتاق فيها إليها ؟).

وفي قصة (الصورة) تنظر المرأة، ذات الخامسة والأربعين عاما، إلى وجهها في المرآة فتقرر فجأة - رغم حبها لزوجها وعدم تقصيره في توفير كل ما تطلب - أن تخون زوجها: (تفحصت وجهي .. عندها فقط ، قررت أن أخون زوجي)، وتستطرد في مكان آخر: (إنني الآن في لحظة أقرر فيها

أن أدخل تجربة ، أشعر أنني بحاجة إليها .. تجربة تعيد إليّ إحساسي بالشباب ، امرأة في الخامسة والأربعين لكنها مرغوبة .. مشتهاة ، لها رجل آخر يحلم بها .. ويفكر، ويهتم كباقي النساء اللواتي يلفتن نظر زوجي)، وتجهر أكثر : (لماذا لا يكون لي رجل آخر ؟ يستقر في حياتي.. ألقاه يوم يكون زوجي قد ملّ شيخوختي ووجد امرأة أخرى أكثر نضارة).

تبقى لدينا صور بيع الجسد مقابل المال بذريعة الفقر، أحيانا. ففي قصة (ابتسم يا وجهها المتعب) من مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) يجد البطل طفلا ينتظر أمه الأرملة التي دخلت أحد الأبواب فيقول: (وتصورت في الحال أمه. إنها امرأة فقيرة جميلة وديعة ملقاة الآن على سرير رجل غريب يسحق جسدها العاري بينما هي تفكر في طفلها الذي ينتظر، وفي النقود التي ستكون ملكا لها بعد قليل). وفي حين نجد النموذج نفسه في القسم الثالث من قصة (رجل من دمشق)، نقع على مشهد علني يظهر المساومة على بيع الجسد في قصة (النهر الميت): (قالت : ثمني عشر ليرات .. ستدفعها سلفا .

قلت: هذا ثمن باهظ . أنا فقير

قالت: أنا فقيرة مثلك .

قلت: لن أدفع سوى خمس ليرات .

قالت: عمري عشرون سنة فقط. جسدي أجمل بكثير من وجهي).

في (الخسوف) من مجموعة (الومض) نرى المشهد التالي: (على الأرصفة وإسفلت الشوارع، كانت المرأة تهيم عارية تطلب سترا فلا تلقى، وتصيح على أطفالها فلا تسمع جوابا. كان الأطفال هجروها الآن، وكانت هي قد افتضّت من زمن بعيد. والعار لا يني يلاحق الأطفال أينما حلوا).

لكنها في (البيع)، من مجموعة (في الليل تأتي العيون)، تضرب صفحا

عن العار وشجونه وتوظف جسدها، وبمساعدة زوجها أيضا، لبيع المتعة لمن يشاء، بل .. تتفنن في اصطياد الزبائن. الزوج يخلي البيت ويجلس في المطعم، على ناصية الشارع، يراقب الصيد الثمين: (في الجهة المقابلة للعمارة، يطل رأس امرأة فاتنة تشير إلى ناحية ما. في الشباك المقابل رأس رجل، قليل من ضوء خلفي وكثير من ضوء عمود النور المنتصب في الشارع يسطع على وجهه.. تحركت يده.. لمست شفتيه وأرسلت قبلة في الهواء الثقيل الرطب (سقطت القبلة فوق شفتي المرأة الفاتنة في الشباك المقابل).

وحين غمزت السنارة (في زاوية ما تلتقي يد رجل.. بيد المرأة.. يسيران). وما إن يقضيا وطريهما حتى يعودا: (وقفت سيارة فارهة حمراء أمام باب العمارة.. نزلت منها المرأة الفاتنة.. ومن الناحية الأخرى نزل الرجل الأنيق.. مد يده.. صافح المرأة الفاتنة.. وباليد الأخرى سلمها شيئا .. ثم مضى إلى العمارة المقابلة). أما زوجها الذي كان ينتظرها في البيت ، فسارع إلى تقبيلها حين وصلت: (قبلها بلهفة.. فسلمته مظروفا ثخينا. فتحه.. شهق فرحا.. عاد يحتضنها.. ويقبّلها بينما أشاحت هي عنه. أطفئ نور الغرفة.. وغاب الاثنان في الظلام).

الآن، ألا تلاحظون من خلال استعراضنا لأحوال وأوصاف النساء في المجموعات القصصية سالفة الذكر أننا التقطنا عنصرا واحدا من عناصر تلك المجموعات، وبالتالي عنصرا واحدا من عناصر كل نص من النصوص القصصية، بعيدا عن علاقته، وتأثره وتأثيره المتبادل مع عناصر النص الأخرى، ومن ثم علاقته ببنية النص العامة؟ كيف تم تركيب النصوص، وما اللغات التي نسجتها، وما الأساليب التي اتبعت في ذلك؟ وماذا عن الأفكار والحكايا والشخصيات والحوارات والأزمنة والأمكنة التي نهضت

بها تلك النصوص، وكيف تضافرت للوصول إلى المآلات التي ارتآها الكتّاب؟

لا إجابة على أي من الأسئلة السابقة، ذلـك أننا احتفينا بالأيديولوجي وتناسينا الجمالي، وهو تماما ما ينزع إليه النقد الثقافي من خلال سعيه الدؤوب للكشف عن المضمر النسقي في العمل الأدبي، دون مقاربة ما جعل من هذا العمل عملا أدبيا. إنه يقرأ النص الأدبي كنص مسطح، مباشر، لا كنص فنّي حمّال أوجه، ينهض على خصائص نوعية ميّزته كخطاب أدبي. فكيف لنا والحال هذه، أن ننقد العمل الأدبي بنظرية لا علاقة لها بالأدب؟!

والدليل على عدم احتفاء النقد الثقافي بالجمالي والأدبي أنه لم يحصر ممارساته في الأدب، بل توغّل في حقول الفلسفة والتاريخ والجغرافيا والعلوم البحتة. ولا ننسى أن المفكر العربي- الأمريكي ادوارد سعيد مارس مثل هذا النقد في كتابه (الاستشراق) على الأبحاث التاريخية والسياسية الغربية وكتابات الرحالة (المستشرقين) لفضح الصورة المشوّهة التي رسمها الغرب المستعمر عن الشرق، على الرغم من أنه سماه النقد المدني (secular criticism) لا النقد الثقافي.

ولنتذكر أن الغذامي افتتح أول فصول كتابه بسؤال ذي مغزى: (هل في الأدب شيء غير الأدبية؟). وهو ما يدلل على القصد المبيّت الذي يتبعه النقد الثقافي في التغاضي عن أدبية الأدب، والسعي إلى اقتناص أيديولوجيات بعينها، على الرغم من أن النص لم يقصدها لذاتها، بل جاءت كعنصر في حزمة عناصر تكاتفت لبناء النص.

الهوامش

١- (مناهج النقد الأدبي المعاصر)، د.بشير تاوريريت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨، ص٥٥.

٢- (النقد الأدبي في القرن العشرين)، جان ايف تادييه، ترجمة د. قاسم المقداد، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٣، ص٢٢٥.

٣- (النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري)، حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩، ص١٧٠.

٤- نفسه، ص ١٨٠.

٥- (النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، د.عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ٢٠٠٠ ، ص٨٤.

٦- نفسه، ص ٧٥-٧٦ .

٧ - (الهوية والسرد - دراسات في النظرية والنقد الثقافي)، نادر كاظم، مركز الشيخ ابراهيم آل خليفة للثقافة، البحرين ٢٠٠٦.

٨- (الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش)، محمد نور الدين أفاية، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٨٨، ص ٣٥ و٤١.

٩- (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان)، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط ٢، ١٩٨٨ ، ص ١١.

٠١- نفسه ، ص ١٢ .

١١- زكريا تامر، (صهيل الجواد الأبيض)، مكتبة النوري، دمشق ١٩٦٠.

١٢-حيدر حيدر، (الومض) ، دار الحقائق، ط ٢ ، دمشق١٩٧٩.

١٣-غادة السمان، (رحيل المرافئ القديمة)، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣.

١٤-ليلى العثمان، (في الليل تأتي العيون)، مطابع الوطن ، ط ٢ ، الكويت١٩٨٤.

المراجع

- الإمام أبي العباس محمد المبرد، (الكامل)، تحقيق د.محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، د.ت، ج١، ص ١، ص ٦.
- إبراهيم، عبد الله، (المتخيل السردي)، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٠.
- إبراهيم، عبد الله، (موسوعة السرد العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٥.
- الأصفهاني، أبو الفرج، (كتاب الأغاني)، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت ٢٠٠٢.
- بلعابد، عبد الحق، (عتبات)، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت ٢٠٠٨.
- بارت، رولان، (درس السيميولوجيا)، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء١٩٩٣.
- تاوريريت، بشير، (مناهج النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨.
- تاديه، جان ايف، (النقد الأدبي في القرن العشرين)، ترجمة د.قاسم المقداد، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٣.
- التنوخي، القاضي أبو علي المحسن، (الفرج بعد الشدة)، موقع الورّاق على الشبكة العنكبوتية.
- جعفر، نذير، (مرايا التلقي قراءات في القصة السورية)، دار نون٤، حلب ٢٠٠٨.
- الجرجاني، عبد القاهر، (أسرار البلاغة)، تحقيق محمد فاضلي، المكتبة العصرية، ط٢، بيروت ١٩٩٩.
- الجاحظ، أبو عثمان، (البيان والتبيين)، تحقيق حسن السندوبي، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٢٦، ج١.
- الجاحظ، أبو عثمان، (الحيوان)، تحقيق طه الحاجري، ط ٥، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.
- جنيت، جيرار، (عودة إلى خطاب الحكاية)، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدارالبيضاء ٢٠٠٠.

- حمودة، د.عبد العزيز، (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد ٢٣٢ لعام ١٩٩٨.
- حميد، حسن، (ألف ليلة وليلة شهوة الكلام شهوة الجسد)، دار ماجدة، اللاذقية ١٩٩٦.
- الحسين، أحمد جاسم، (القصة القصيرة جدا)، دار عكرمة، دمشق١٩٩٧.
- الخراط، ادوار، (الكتابة عبر النوعية)، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤.
- الخطيب، محمد كامل، (السهم والدائرة)، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩.
- الخطيب، د.حسام، (سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠.
- رزق، صلاح، (القصة القصيرة دراسة نصية لتطور الشكل الفني)، دار غريب، القاهرة ٢٠٠١.
- رضوان، عبد الله، (البنى السردية (١) نقد القصة القصيرة)، دار الكندي، عمّان ٢٠٠٢.
- شولز، روبرت، (البنيوية في الأدب)، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٤.
- صالح، صلاح، (مشارق الحكي أبحاث في ظاهرة القص الكويتي)، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت ٢٠٠٣.
- صحراوي، إبراهيم، (السرد العربي القديم الأنـواع والوظائف)، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت ٢٠٠٨.
- العيد، د. يمنى، (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان)، ط٢، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٨.
- العيد، د.يمنى، (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، ط٢، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٩.
- عبد الله، د. عدنان، (النقد التطبيقي التحليلي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
- عبود، حنا، (النظرية العربية الحديثة والنقد الأسطوري)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩.
- العلوي، محمد بن طباطبا، (عيار الشعر)، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٢.
- عبد الحميد، محمد محي الدين، (شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي)، مطبعة المدني،

ط٣، القاهرة ١٩٦٥.
- علي، جواد، (المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام)، دار العلم للملايين، ج٤، ط٣، بيروت ١٩٨٠.
- عبد النور، جبور، (المعجم الأدبي)، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت ١٩٨٤.
- الغذامي، د. عبد الله، (النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز القافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ٢٠٠٠.
- فضل، د. صلاح، (بلاغة الخطاب وعلم النص)، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد ١٦٤ لعام ١٩٩٢.
- قطوس، د. بسام، (سيمياء العنوان)، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان٢٠٠١.
- القالي، أبو علي، (الأمالي)، تحقيق محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت.
- الكردي، د. عبد الرحيم، (البنية السردية للقصة القصيرة)، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٥.
- لحمداني، د. حميد، (القراءة وتوليد الدلالة)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/ بيروت ٢٠٠٣.
- لحمداني، د. حميد، (بنية النص السردي)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ٢٠٠٠.
- المبرد، الإمام أبي العباس محمد ، (الكامل)، تحقيق د.محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، د.ت.
- المقداد، عبد الكريم، (ملامح الحركة القصصية في الكويت)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠٠٧.
- مرتاض، د. عبد الملك، (في نظرية الرواية)، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد ٢٤٠ لعام ١٩٩٨.
- يقطين سعيد، (تحليل الخطاب الروائي)، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء/ بيروت ١٩٩٣.
- (الإبداع الروائي اليوم – أعمال الروائيين الفرنسيين والعرب في ملتقى باريس ١٩٨٨)، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤.
- (ملتقى الروائيين العرب الأول – شهادات ودراسات)، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٣.

المجموعات القصصية

١- إدريس، يوسف، (لغة الآي آي)، نهضة مصر، القاهرة ٢٠٠٩.

٢- أصلان، إبراهيم، (يوسف والرداء)، دار الشوق، القاهرة ٢٠٠٥.

٣- أحمد، عبد الحميد، (على حافة النهار)، اتحاد كتاب الإمارات ١٩٩٢.

٤- إسماعيل، عبير كامل ، (للثلج لون آخر)، دار الشموس، ٢٠٠١.

٥- الأهدل، وجدي، (رطانة الزمن المقماق)، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء ١٩٩٨.

٦- آل خليفة، سعاد، (الغرفة المغلقة)، المؤسسة العربية للدراسات،بيروت ٢٠٠١.

٧- البصيري، حمدي، (البحث عن ليلى)، دار سعاد الصباح، الكويت ٢٠٠٠.

٨- البقصمي، ثريا، (رحيل النوافذ)، مطابع المنار، الكويت ١٩٩٤.

٩- العمر، أسامة الحويج ، (أيها الانسان ..)، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩

١٠- تامر، زكريا، (صهيل الجواد الأبيض)، مكتبة النوري، دمشق ١٩٦٠.

١١- تامر، زكريا، (النمور في اليوم العاشر)، دار الآداب، بيروت ١٩٧٨.

١٢- تامر، زكريا، (تكسير ركب)، دار رياض الريس للنشر، بيروت ٢٠٠٢.

١٣- حيدر، حيدر، (الومض)، ط ٢، دار الحقائق، دمشق ١٩٧٩.

١٤- حيدر، حيدر، (الفيضان)، دار ورد للطباعة والنشر، ط٤، دمشق ٢٠٠٦.

١٥- الحمد، حمد، (عثمان وتقاسيم الزمان)، شركة الربيعان، الكويت ١٩٩٤.

١٦-حميد، حسن، (هناك.. قرب شجر الصفصاف)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥.

١٧- الخراط، إدوار، (اختناقات العشق والصباح)، دار الآداب، بيروت ١٩٨٧.

١٨- خضرة، غسان، (أوراق من دفتر الهوية)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠٠٨.

١٩- الخطيب، محمد كامل، (بلاد كالزيتون)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧.

٢٠- الرجيب، وليد، (الريح تهزها الأشجار)، دار النهج الجديد، الكويت ١٩٩٤.

٢١- رشو، ماري، (أجمل النساء)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠.

٢٢- رفاعية، ياسين، (العصافير)، دار الطليعة، ط٢، بيروت ١٩٧٧.

٢٣- الريماوي، محمود، (لقاء لم يتم)، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان ٢٠٠٢.

٢٤- سليمان، سحر، (حرق الليل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٧.

٢٥- السمان، غادة، (رحيل المرافئ القديمة)، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣.

٢٦- شعيب، عالية، (بلا وجه)، اصدار خاص، بريطانيا ١٩٩١.

٢٧- صالح، ليلى محمد، (لقاء في موسم الورد)، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٤.

٢٨- الظفيري، ناصر، (أول الدم)، الكويت ١٩٩٣.

٢٩- عثمان، اعتدال، (يونس والبحر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.

٣٠- العثمان، ليلى، (في الليل تأتي العيون)، مطابع الوطن، الكويت ١٩٨٤.

٣١- العلي، فاطمة، (لسميرة وأخواتها)، إصدار خاص، الكويت ٢٠٠٥.

٣٢- محبك، أحمد زياد، (العودة إلى البحر)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.

٣٣- المخزنجي، محمد، (البستان)، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٤.

٣٤- المصري، مروان، (ما حدث لعبد الله)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠.

٣٥- النويري، عماد، (الرأس والجدار)، مطابع دار البلاغ، الكويت، د.ت.

٣٦- (القصة العربية أصوات ورؤى)، كتاب مجلة العربي الكويتية، العدد ٣١ لعام ١٩٩٨.

٣٧- (عن الدهشة والألم ٥٠ قصة بأقلام عربية)، كتاب مجلة العربي، العدد ٦٨ لعام ٢٠٠٧.

٣٨- (كلنا.. كلنا نحب البحر)، قصص قصيرة من الامارات، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط٢، ١٩٩٢.

المجلات

١- مجلة الكرمل الفلسطينية، العدد ٢١-٢٢ لعام ١٩٨٦.

٢- مجلة الكرمل الفلسطينية، العدد ٦١ لعام ١٩٩٩.

٣- مجلة علامات المغربية، العدد الثامن، ١٩٩٨.

٤- مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ٢٥، العدد ٣،عام ١٩٩٧.

٥- مجلة عالم الفكر، المجلد ٣٣، العدد ٤، عام ٢٠٠٥.

٦- الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد٤٢٢-٤٢٣ لعام ٢٠٠٦.

٧- مجلة الثقافة، وزارة الثقافة اليمنية، العدد ٥١، يناير/فبراير ٢٠٠٠.

٨- مجلة التربية والعلم - المجلد - ١٨ - العدد ٣ لسنة ٢٠١١، جامعة الموصل.

٩- مجلة الرافد الاماراتية، العدد ١٩٣، سبتمبر٢٠١٣.

المؤلف في سطور

- قاص وناقد سوري مقيم في دولة الكويت.
- إجازة في الأدب الانجليزي - جامعة دمشق.
- عضو اتحاد الكتاب العرب – دمشق.
- نشر الكثير من الدراسات و القصص والمقالات في دوريات اتحاد الكتاب العرب في دمشق، وفي العديد من الصحف والمجلات السورية والخليجية.
- شارك في تحكيم عدد من مسابقات القصة القصيرة والرواية على مستوى الوطن العربي.
- عضو هيئة تحرير مجلة (الكويت) الصادرة عن وزارة الإعلام الكويتية (١٩٩٧ – ٢٠٠٥).
- سكرتير تحرير قسم الأخبار المحلية في جريدة (الوطن) الكويتية.

صدر للمؤلف

١- (وقائع موت شامة)- قصص – دار نينوى للطباعة والنشر- دمشق ٢٠٠٥.

٢- (ملامح الحركة القصصية في الكويت) – دراسة نقدية – وزارة الثقافة- الهيئة العامة السورية للكتاب- دمشق ٢٠٠٧ .

٣-(نجوم الظهر) – قصص - اتحاد الكتاب العرب – دمشق٢٠٠٩ .

تحت الطبع:

١- بحوث في تقنيات القصة القصيرة - دراسة نقدية.

٢-مجموعة قصص قصيرة.

الفهرس

813.19 المقداد، عبد الكريم محمد .

تضاريس المتعة : بحث في تقنيات القصة القصيرة / عبد الكريم محمد المقداد . - ط1 .-

الكويت : مؤسسة المبدأ للنشر والتوزيع والإنتاج الفني ، 2014

161 ص ؛ 20 سم .

ردمك : 978-99966-67-17-6

1.القصة العربية- تاريخ ونقد – ق21 أ. العنوان

رقم الإيداع :252 / 2014

ردمك : 978-99966-67-17-6